



**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
**Cilt VII / Sayı 14 / Haziran 2021**  
**E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**  
**Volume VII / Issue 14 / June 2021**

Şahin İzzet NAZLIAKA  
Zeynep Aslı GÜLTEKİN

Ludwig van Beethoven Op.5 No.1 Viyolonsel-  
Piyano Sonatı Teknik Analizi

Burak SAĞIRKAYA

Meslek Liseleri Çocuk Gelişimi ve Eğitimi  
Bölümü Öğrencilerinin Oyun Dans ve Müzik  
Dersine Yönelik Düşünceleri

Oğuz KARAKAYA  
Kamran AHMADOV

Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam  
Müziği İçinde 'Hümâyun' Makamının  
Karşılaştırılması Üzerine Bir Araştırma

Çağhan ADAR  
Mustafa Serhat EROĞLU

İmam Hatip (Ortaokul-Lise) Okullarında  
Okumakta Olan Öğrencilerin Müzik Algıları  
Üzerine Bir Araştırma

Özge CESUR

Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital  
Konserlerde Mekân ve Seyirci

Elif BEKTAŞ

Değişen İcra Mekânları ve Geleneğin  
Dönüşümü Kars Âşıklık Geleneği

Mustafa Efe KAŞIKÇIOĞLU  
Cenk CELASİN

2015-2018 Yılları Arası Türkiye Radyo  
Televizyon Kurumu ve Diyanet Tv Televizyon  
Yayınları Örnekleminde, Özel Öneme Sahip  
Dini Günlerle İlgili Cami Programlarında Yer  
Alan Dini Musiki İcralarına Genel Bir Bakış

Bülent YÜKSEL

Hekimoğlu Operasının Düşünsel Arka Planı ve  
Müzikal Analizi



**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
**Cilt VII / Sayı 14 / Haziran 2021**  
**E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**  
**Volume VII / Issue 14 / June 2021**

**Sahibi / Owner**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuarı Müdürü  
Doç. Dr. Çağhan ADAR

**Editör / Editor**

Doç. Dr. Çağhan ADAR

**Yardımcı Editörler / Co-Editorials**

Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI  
Öğr. Elm. Filiz YILDIZ

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN  
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN  
Doç. Dr. Çağhan ADAR  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN  
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ  
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ  
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

**Sekreteryä**

Arş. Gör. Ataberk ÇİNGİRT

**İLETİŞİM**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi  
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu,  
Afyonkarahisar

**Tel:** 0 272 218 26 29 - **Fax:** 0 272 216 33 07

**Web:** <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Türk Eğitim İndeksi, Scientific Indexing Services (SIS), Academic Resource Indexing (ResearchBib), DRJI ve SOBIAD indekslerinde taranmaktadır.

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
**Cilt VII / Sayı 14 / Haziran 2021**  
**E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**  
**Volume VII / Issue 14 / June 2021**

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Hanefi ÖZBEK	İzmir Bakırçay Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. İlknur ÖZAL GÖNCÜ	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Banu GEBOLOĞLU	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Doç. Dr. Ferdi KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Berna ÖZKUT	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cenk ÇÖL	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Deniz AYDAR	Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi K. Yılmaz ERDAL	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sami Emrah GEREKTEN	İskenderun Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi. M. Ayça ÖNAL	Süleyman Demirel Üniversitesi

**Editörden;**

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin on dördüncü sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir. Desteğiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılar dileriz.

Dergimizin *TR Dizin* başvurusu yapılmış olup sürecin en kısa zamanda sonuçlandırılması için çalışmalarımız devam etmektedir.

Doç. Dr. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

<b>Yazar/Yazarlar</b>	<b>Makale Başlığı</b>	<b>Sayfa</b>
<b>Şahin İzzet NAZLIKA Zeynep Aslı GÜLTEKİN</b>	Ludwig van Beethoven Op.5 No.1 Viyolonsel- Piyano Sonatı Teknik Analizi <i>Ludwig van Beethoven Op. 5 No.1 Cello-Piano Sonata Technical Analysis</i>	185
<b>Burak SAĞIRKAYA</b>	Meslek Liseleri Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü Öğrencilerinin Oyun Dans ve Müzik Dersine Yönelik Düşünceleri <i>Vocational High Schools Child Development And Education Department Students' Opinions on Play Dance and Music Lesson</i>	230
<b>Oğuz KARAKAYA Kamran AHMADOV</b>	Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği İçinde ‘Hümâyun’ Makamının Karşılaştırılması Üzerine Bir Araştırma <i>A Study on the Comparison of “Humayun” Maqams in Azerbaijan Mugam Music and Turkish Maqam Music</i>	251
<b>Çağhan ADAR Mustafa Serhat EROĞLU</b>	İmam Hatip (Ortaokul-Lise) Okullarında Okumakta Olan Öğrencilerin Müzik Algıları Üzerine Bir Araştırma <i>A Research on the Music Perceptions of Imam-Hatip Students: The Case of Afyonkarahisar</i>	270
<b>Özge CESUR</b>	Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Mekân ve Seyirci <i>The New Dimension in Concert Traditions: Spaces And Audiences in Digital Concerts</i>	298
<b>Elif BEKTAŞ</b>	Değişen İcra Mekânları ve Geleneğin Dönüşümü Kars Âşıklık Geleneği <i>Evolving Performance Spaces and Transformation of Tradition: Kars Âşık Tradition</i>	316

<b>Mustafa Efe KAŞIKÇIOĞLU Cenk CELASİN</b>	2015-2018 Yılları Arası Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Diyanet Tv Televizyon Yayınları Örnekleminde, Özel Öneme Sahip Dini Günlerle İlgili Cami Programlarında Yer Alan Dini Musiki İcralarına Genel Bir Bakış	340
---	---	-----

*A General Overview to the Religious Music Performances in the Mosque Programs Related to the Days Which Have Special Importance in the Sample of Turkish Radio Television Corporation and Diyanet Tv Television Broadcasts Between the Years of 2015-2018*

---

<b>Bülent YÜKSEL</b>	Hekimoğlu Operasının Düşünsel Arka Planı ve Müzikal Analizi	368
----------------------	--	-----

*Intellectual Background of Hekimoğlu Opera and Musical Analysis*

**LUDWIG VAN BEETHOVEN OP. 5 NO. 1 VİYOLONSEL-  
PIYANO SONATI TEKNİK ANALİZİ**

*Ludwig Van Beethoven Op. 5 No. 1 Cello- Piano Sonata Technical  
Analysis*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.43

**Şahin İzzet NAZLIAKA<sup>1</sup>**  
**Zeynep Aslı GÜLTEKİN<sup>2</sup>**

**Özet**

*Klasik dönem müzik tarihi içerisinde, Barok üslubun işlemeli ve gösterişli varlığının ardından ortaya çıkan ve kendisinden sonra gelecek olan tüm dönemler açısından bir referans noktası teşkil edebilecek niteliklerin keşfedildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemin en önemli varlık gösteren okul sayılan Viyana okulunda, belirgin üslubu ile öne çıkan besteci Ludwig van Beethoven olmuştur. O'nun hayatı da tıpkı diğer tüm sanat disiplinlerinde yapıt veren sanatçılara olduğu gibi, yazdığı yapıtlarda büyük rol oynamıştır. Bu sebeple öncelikle geniş hayatı hakkında kısa bilgiler vererek başlanacak ve Ludwig van Beethoven'ın hayatını üç ana başlık altında; öncelikle gençliği, daha sonra orta yaş dönemi ve son olarak da olgunluk aşamaları halinde incelenecektir. Bu dönemlerde yazdığı eserlerin bir dökümünü araştırarak daha sonrasında bu eserlerden viyolonsel repertuarı içinde yer alan, piyano ve viyolonsel eserlerini ayırarak kısaca bahsedilecektir. Bu sonatlar arasından ilk sonatları Op.5 No:1 Fa Majör incelenecektir. Eser başlıklar halinde performansı ile ilgili olarak; yorumlama teknikleri, parmak numarası, arşeleme, bölümlerin karakteristik özelliklerine göre tempo belirleme, kullanılması önerilen vibrato çeşitleri ve artikülasyon konularında incelemeler yapılarak sonuca bağlanacaktır. Açıklama görsellerinde 1797 yılında Artaria. Co tarafından yayınlanan ilk edisyonu temel alınarak yazılan Breitkopf und Hartel edisyonu kullanılmıştır. İlgili ölçü numaraları parantez içinde belirtilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Viyolonsel, Beethoven, Sonat, Op:5 No:1, Teknik analiz, Performans.*

---

<sup>1</sup> Doç., Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Viyolonsel Anasanat Dalı, sizzetn@hotmail.com

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, cellom65@gmail.com

### Abstract

*Classical period appeared after the brilliant and sophisticated style of Baroque period and affects all of the periods after, and is become a reference point for all next periods in all times. Beethoven has the most significant style in this most important ecole Vienna School or Vienna Ecole in the Classical Period. As in the other disciplines, his life is affected his compositions as well. That is because firstly it's focused on the subject of his life as in three main titles: "His youth", "His Mid-Ages" and "His Elder Years". Dumping the compositions of the composer, especially focused on violoncello and piano repertoire and will be discussed. Between all of the violoncello and piano sonatas, the first of them which is in Op.5 No:1 F Major will be chosen and be analyzed.*

*The sonatas will be analyzed in the performance of this music in, interpretation techniques, fingerings, bowings, determining the tempos according to the characteristics of the movements, reccomended vibrato usage and articulation. The Breitkopf und Hartel edition, written on the basis of the first edition published by Artaria. Co in 1797, was used in the visuals of this work. The relevant measure will be referred to in parentheses.*

**Keywords:** *Violoncello, Beethoven, Sonat, Op:5 No:2, Technical analysis, Performance.*

## GİRİŞ

Ludwig van Beethoven Op:5 No:1 Fa Majör ve Op:5 No:2 Sol minör Viyolonsel- Piyano Sonatları ilk viyolonsel ve piyano ikili sonatlarıdır. Beethoven, bu sonatları 1796 'da Viyana'da, besteciliğinin erken zamanlarında yazmış ve kendi piyanistik virtüözitesini de bu eserde sergilemiştir. Bu eserler halen viyolonsel repertuarında öne çıkan eserlerdendir. Ayrıca Viyana okulunda da ilk viyolonsel sonatı Op:5 No:1 olmuştur. Op:5 No:1 ve No:2 sonatların önemi, ilk olmasından dolayı büyüktür. Beethoven'ın yazdığı bu sonatlar Romantik dönemin de kapılarını açmış ve o dönemde de bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmada, Beethoven'ın bestecilik evreleri kısa olarak ele alınarak, Op:5 No:1 Viyolonsel- Piyano sonatının teknik incelemesi yapılmıştır. Bu teknik incelemenin icracıya yorum kolaylığı sunması amaçlanmıştır. Eserlerin daha iyi anlaşılması ve icra ve yorum kolaylığı için eserlerin yazıldığı dönemi ve Beethoven'ın eserleri yazdığı evreleri kısaca incelemek gerekmektedir. Her dönemde farklı eser karakteri besteleyen Beethoven için ünlü viyolonselci Steven Isserlis;

“Beethoven'ın Viyolonsel ve piyano için tüm eserlerini sırayla seslendirmek, eserlerden herhangi birini ayrı ayrı çalmaktan çok farklı bir deneyimdir; bir yaşam boyunca bir yolculuktur. Sonatların



harika bir yönü, Beethoven'ın üç ana yaratıcı dönemini temsil etmeleridir. İlk ikisi, Fa major ve Sol minor, Op 5 No:1 ve No:2 bestecinin virtüöz piyanist olarak kendisi için bir kariyer yaptığı bir zamanda yazılmıştır. Her bir sonatı arka arkaya çalmak, bestecini hayatını anlatmaktan farksızdır” (2007) ifadesini kullanmıştır.

### **Problem Durumu**

Bu araştırmanın problem cümlesi Ludwig van Beethoven op:5 no:1 viyolonsel- piyano sonatının teknik analizi nasıldır şeklinde oluşturulmuştur.

### **Alt Problemler**

Ludwig van Beethoven op:5 no:1 viyolonsel- piyano sonatı;

1. Ludwig van Beethoven op:5 no:1 viyolonsel- piyano sonatı 1. Bölümün form ve armonik analizi nasıldır?
2. Ludwig van Beethoven op:5 no:1 viyolonsel- piyano sonatı 2. Bölümün form ve armonik analizi nasıldır?
3. Ludwig van Beethoven op:5 no:1 viyolonsel- piyano sonatı Rondo bölümünün form ve armonik analizi nasıldır?

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışma, Ludwig van Beethoven op:5 no:1 viyolonsel- piyano sonatı eserinin daha iyi anlaşılması ve tanınması, bu eseri çalışanlara veya çalıştıran çalgı öğretmenlerine analitik bakış açısı kazandırması ve yol gösterici olması amacıyla incelenmektedir.

### **Araştırmanın Önemi**

Çalışma, eseri çalışacak öğrenci ve çalıştıracak öğretmenlere referans olması bakımından önemli görülmektedir.

### **Sınırlılıklar**

Çalışma, Ludwig van Beethoven op:5 no:1 viyolonsel- piyano sonatı ile sınırlıdır.

## YÖNTEM

Çalışma form ve teknik analizin yapıldığı betimsel bir çalışmadır. Nitel veri analizi yöntemlerinden içerik analizi yapılmıştır. Doküman analizi, yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach, 2013). Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir (Corbin & Strauss, 1998'den akt. Kıral, 2020). Analizi yapılan içerik müzik notasıdır.

### Tanımlar

**Kadans:** Armoni kurallarına göre akor ya da notaların belirli şekillerde sıralanması ile oluşan, cümle bitimindeki nefes noktaları.

**Vibrato:** Bir sesin frekansını bozmadan yankılanması, titreşim,

**Detache:** birbirini izleyen sesleri veya notaları belirgin yay değişimleriyle birbirinden ayırarak çalma olarak ifade edilir (Alpagut, 2005).

**Spiccato:** Yayın tel üzerinde zıplamasıdır.

**Staccato:** kısa, birbirinden net olarak ayrıştırılmış, bir grup notanın vurgularla tek yaya sığdırılmasıdır (Ulucan, 2005).

**Decrescendolar:** Gittikçe sesi alçaltmak, sesi kapatmak

**Fortepiano:** Önce güçlü, sonra hemen sesi düşürerek az sesle çalınması

**Subito:** Aniden, hemen

**Sonorite:** Ses gürlüğü, ses dolgunluğu

Development: Geliştirme

**Disonans:** Kulağa hoş gelmeyen, armoniye uymayan ses

**Modülasyon:** Eser içinde bir tondan başka bir tona geçiş yapmak

**Rondo:** Klasik dönemde sıkça kullanılan, hızlı ve canlı müzik parçası.

**Sforzando:** Aniden sesi kuvvetlendirmek

### Açıklamalar

Tempolar, klasik dönemde henüz metronom icat edilmediği için nabız ölçüsüne göre alınır.

*Allegro assai* (Allegro di moldo, presto vb.) = 2'lik notaya bir nabız atışı

*Allegretto* (Allegro ma non troppo, non presto, moderato vb.) = 4'lük notaya bir nabız atışı

*Adagio cantabile* (Cantabile, Arioso, Larghetto, Dolce, Poco Andante, Affettuoso, Maestoso vb.) = 8'lik notaya bir nabız atışı

*Adagio* (Pesante, Lento, Largo assai, Grave vb.) = 8'lik notaya iki nabız atışı olarak belirlenmiştir. Nabız atışı ortalama 80 metronomdadır.

Ayrıca o dönemde *Allegretto*, *Allegro assai*'nin yarı temposunda, *Adagio cantabile*, *Allegro*'nun yarı temposunda ve *Adagio*, *Adagio cantabile*'nin yarı temposunda olarak belirtilmiştir. Leopold Mozart'ın "*Tempi terminology*" kitabında tempo işaretleri anlamları ile yer almaktadır.

*Vivace*, günümüzde *Allegro*'dan daha hızlı düşünülürken, Klasik dönemde *Allegro* ile ortalama aynı tempolardadır. *Vivace*'nin anlamı canlı, neşeli, yavaş ile hızlı arasında, tüm kelimeler belirtilerek olarak anlatılmıştır.

*Sostenuto*; bitkin, melodiyi abartmadan anlamındadır.

*Allegro*; alaycı, oyuncu ve çok hızlı değildir.

*Adagio* ise sadece yavaş olarak anlatılmıştır.

### Klasik Dönem

Avrupa Devletleri 1750'de Johann Sebastian Bach'ın ölümü ile ilkeleri ideal, açık, mantıksal olarak tanımlanmış ve uyumlu sanat eserleri yaratmayı amaçlamış, kalıpcı bir müziğe eğilim görülmeye başlanmıştır. Müzikte klasik akımda, notasyonda hakikat, doğallık ve basitlik merkeze alınmış, "fazla, gereksiz" görülen süslemeler kaldırmıştır. Bunun yerine isteneni tam olarak notaya dökene, istenilen yorumun titizlikle yazıldığı eserler görülmektedir. Klasik dönem bestecilerinin çalışmalarında sonat, senfoni ve opera gibi türler mükemmele ulaşmıştır. Solo konçerto, solo sona, yaylı çalgı dörtlülere

ve diğer oda müziği eserlerinin sayıları oldukça artmıştır. Klavsen'in yerini piyano almış ve Klasik dönemin en önemli enstrümanlarından biri haline gelmiştir. Klasik dönemde kontrast melodi yapısı ve motiflerin geliştirilerek değişik şekillerde yeniden ele alınması sıkça görülmektedir. Melodi ve bas çizgisi arasındaki ciddi ayrım da yerini eşit dağılmış, melodiyi paylaşmış enstrümanlara bırakmıştır. Dört bölümlü Sonat formu, şüphesiz Klasik dönemin temel taşlarından biridir. Barok dönemde "insanüstü" olarak değerlendirilen vokal tekniği de Klasik dönemde "insancıl" bir seviyeye çekilmiştir. Klasik dönemin en önemli olumlu etkileri arasında saray ve aristokrat kesimin halka inmesi ve müzisyen ve besteci sayısının oldukça artması gösterilebilir.

Ludwig van Beethoven'ın Hayatı: Ludwig van Beethoven tenor ve müzik eğitmeni olan Johann van Beethoven ve Maria Magdalena Leyn'in çocuğu olarak 17 Aralık 1770 de Bonn'da dünyaya gelmiştir. İlk piyano derslerini dört yaşında alkol sorunu olan, çok sert ve acımasızlığıyla bilinen babasından aldığı bilinmektedir. 1779 yılında Christian Gottlob Neefe (1748- 1798) ile çalışmaya başlamıştır. Neefe, Beethoven'ın dikkatini J.S. Bach'ın eserleri üzerine yönlendirmiştir. 1783 yılında ilk bestesi "Dressler'in marşı üzerine çeşitlemeler" i yayınlamıştır. Beethoven, 13 yaşında sarayda org çalmaya başlamış, bu dönemde onu dinleyen Haydn Viyana'ya, Mozart'ın yanına gitmesini tavsiye etmiştir. 1787 yılında Mozart ile çalışmak için Viyana'ya gitmiş, bir süre kendisiyle çalışma imkânı bulmuştur. Beethoven'ın yeteneğini ilk keşfeden kişi de Mozart'dır. Bir süre sonra annesinin rahatsızlanması üzerine Bonn'a geri dönmüş ve para kazanmak için Kont Walstein'in orkestrasında 4 yıl viyola çalmıştır. Annesinin ölümü ile hayatının en acı dönemini geçiren Beethoven'ın omuzlarına aynı zamanda babasının ve iki kardeşinin bakımı da yüklenmiştir. Oldukça aksi ve sinirli bir insan olmuştur. Çevresindeki insanların ondan çok daha rahat ve çok daha mutlu olduklarını düşündükçe daha da öfkelenmiştir. Bu dönemki asabi hareketleri ona 'Çılgın İspanyol' lakabını takmalarına neden olmuştur. Annesinin ölümünden sonra tekrar Mozart ile çalışabilmek için Viyana'ya dönmüş fakat Mozart'ın öldüğünü öğrenmiştir. Bu dönemde Haydn, Beethoven'a rehberlik etmiştir fakat asıl hocası Füg tekniği ile tanınan Albrechtsberger (1736- 1809) olmuştur. Besteci olarak tekniğini geliştirmek için Schenk'ten (1753-1836), Kontrpuan, vokal ve kompozisyon için Salieri'den (1750- 1825) dersler almıştır. 1798 yılında işitme problemleri başlamış ve bu tarihten itibaren 21 yıl hiç kimse ile iletişim kurmamıştır. 1819 yılında yazarak iletişim kurmaya

başladığında da tamamen duyma yetisini kaybetmiştir. Beethoven hayatı boyunca zatürre, tifo, erythema gibi birçok hastalıkla mücadele etmiş, 1826 yılında siroz hastası olmuş ve 26 Mart 1827 yılında bu hastalıktan ölmüştür.

Beethoven'ın eserleri klasik formda olmakla birlikte özellikle Op:109 Piyano sonatı ile birlikte Romantik döneme geçişte bir köprü oluşturmuştur. Beethoven'ın gençlik zamanları Fransız Devriminin (1789) getirdiği yeni boyutların Avrupa'yı sarstığı döneme denk gelir. Ülkesinde ve dışarıda olan değişimleri O'nun yapıtlarına da yansır. Beethoven'ın eserlerini üç dönemde incelemek gerekir.

### **Gençlik Dönemi (1795-1802)**

Haydn ve Mozart'ı örnek aldığı dönemdir. Bu dönemdeki besteleri doğal bir coşkıdadır ve Klasik dönem formundadır.1798 yılından önce Beethoven nota yazmak için kitaplar yerine tek yapraklar kullanmıştır. Kitap haline getirilmemiş bu tek yapraklarda pek çok çalışma eskizlerine rastlanır. Pek çok sayfa da halen kayıptır. Senfonilerdeki dans havasındaki *Menuet*'ler Beethoven'ın eserlerinde *Scherzo*'ya dönüşmüştür. Eserlerinin final bölümlerinde yüksek enerjisi oldukça belirgindir. *İsa Zeytin Dağında* oratoryosu, *Prometheus'un Yaratıkları* balesi, *Ayıışığı* Sonatı bu dönemdeki önemli eserleridir.

### **Orta Yaş Dönemi (1803-1816)**

En verimli yıllarıdır. Sağırlığını kabullenmiş ve geniş eserlerinde dili daha dramatik olmuştur. Bu dönemki sonatları üç yerine dört bölümlüdür. Bu dönemin en önemli özelliklerinden biri yazdığı uvertürlerdir. Bir opera besteleme isteğiyle pek çok uvertür yazmış, fakat bunlardan sadece *Fidelio* operası hayat bulmuştur. Bu dönemde Beethoven kendi müzik dilini özgürce kullanır. Sadece kendi istediği biçimde beste yapar. *Eroika* senfonisi, *Waldstein* ve *Appassionata* sonatları, *Egmont* ve *Coriolan* uvertürleri, 5 ,6, 7. ve 8. Senfoniler bu dönemki önemli eserleridir.

### **Olgunluk Dönemi (1816-1827)**

Bu dönemdeki eserleri dramatiklikten uzak, içe dönük yapıtlardır. Sağlığı ruhsal durumunu iyice etkilemiş, sadece

belleğindeki seslere yoğunlaşmıştır. Müzik dili daha da soyutlaşmış, yeni sonorite arayışlarına girmiştir. Bu dönemdeki eserlerinde de Orta yaş dönemindeki gibi bir coşku görülmektedir. Başta yaylı çalgılar kuartetleri Op: 127, 130, 131, 132, 135, Şarkılar, 9. Senfoni bu dönemin en önemli eserleridir.

Ludwig van Beethoven, döneminin diğer bestecilerinden farklı olarak, yazdığı sonatlardaki eşlik partilerini sadece solo enstrümana eşlik olarak yazmamıştır. Piyano eşliklerini teknik zorluklarla solist düzeyine çıkarmıştır. Her iki enstrüman da sürekli diyalog halindedir. Beethoven'ın eserlerinde gösterdiği ruh hali günlük hayatı ile tezatlık gösterir. İlk dönem eserlerindeki pozitif hava, gerçek yaşamında yoktur. R. Rollen yazılarından birinde *“Beethoven'ın diyalogları tiyatro eserlerini andırır. Karakterler bellidir ve sanki oyuncuymuş gibi karakteristiktir”* demiştir.

### **Ludwig van Beethoven Viyolonsel- Piyano Sonatları**

Sonat formu Barok dönemin trio sonatlarından sonra yükselişe geçmiştir. Trio sonatlarında viyolonsel sıklıkla basit bir bas çizgisi çizerek tiz enstrümanları destekleyen basso continuo enstrümanı olarak işlev görmüştür. Bununla birlikte İtalyan viyolonselci Domenico Gabrielli (1651-1690) solo viyolonsel için 7 suit, iki viyolonsel için 1 kanon ve viyolonsel ve basso continuo için 2 sonat bestelemiştir. L. van Beethoven'ın viyolonselce ilgisi Bonn'daki ilk yıllarında başlamıştır. 1790'da yenilikçi Alman viyolonselci Bernhard Romberg (1767-1841), Beethoven'ın Köln Baş piskoposunun orkestrasında icra edilen, İmparator II. Joseph'in ölümü üzerine bestelediği, “Ölüm Kantatı”nı “ çalmak için çok karmaşık” bulduğunu ifade etse de Beethoven viyolonselcinin zengin tınları ve ses yelpazesinden etkilenmiştir. Viyolonsel basso continuo enstrüman olarak 18. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bununla birlikte virtüöz viyolonselciler Jean Pierre Duport (1741-1818), Luigi Rodolfo Boccherini (1743-1805), Jean-Baptiste Sebastian Breval (1753-1823) ve Bernhard Romberg enstrüman için zor eserler yazmışlardır. E. Bach ve J. Haydn ‘da viyolonsel konçertolarında viyolonselci solist olarak kullanmıştır. Fakat halen sonat ve oda müziği formunda viyolonsel bir eşlik enstrümanı rolü oynamaya devam etmektedir.

*“Mozart'ın ruhsal dünyasını Haydn'ın ellerinden teslim almak için”* (AKTUZE, 2015 : 201) gelen Beethoven kendi virtüözitesini kanıtlamak için çıktığı turnede Prusya Kralı II: Freidrich Wilhelm için

Op: 5 No:1 ve Op:5 No:2 olarak ayrılan iki viyolonsel sonatı bestelemiştir. Eserin ilk seslendirilişini Jean Pierre Duport çalmış, Beethoven piyano partisini bizzat kendisi çalmıştır.

Beethoven beş viyolonsel sonatında da enstrümanı kullanım şekli ile viyolonselin oda müziğindeki statüsünü yükseltmiş ve kendisinden sonra gelen pek çok besteciye ilham kaynağı olmuştur. Bu beş sonatında da her iki enstrüman arasında soru-cevap ilişkisi ve diyaloglar vardır. Enstrümanlar arası bu yeni ilişki, sadece beş viyolonsel-piyano sonatının kompozisyon biçimini yönlendirerek, aynı zamanda Romantik dönemin önemli viyolonsel sonatlarını, özellikle F. Chopin, F. Mendelssohn ve J. Brahms'ın sonatlarını etkilemiştir. Op:5 numaralı viyolonsel sonatları, bestecinin daha kaygısız, bestecilik ve piyanistliğini ortaya çıkartmaya ve kanıtlamaya çalıştığı eserleridir. Bu eserin karşılığında Kraldan bir kutu Louis altını hediye aldığı anlatılır (Aktüze, 2015: 201).

## BULGULAR

### Op. 5 No. 1 Fa Majör Viyolonsel – Piyano Sonatının Teknik Ve Formal İncelemesi

#### Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

##### 1. Bölüm: Adagio sostenuto

##### Şekil 1. (1-4. Ölçüler)

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Op. 5 No. 1. The score is written for Violoncello (Cello) and Pianoforte (Piano). The tempo is marked 'Adagio sostenuto.' The key signature is one flat (F major). The time signature is 3/4. The Violoncello part is in the bass clef, and the Pianoforte part is in the treble clef. The score shows the beginning of the piece with a slow, steady rhythm.

Kaynak: (<https://imslp.org/>)

Sonatin ilk bölümü ağır ve uzun bir giriş ile açılır. Bu dönemde girişler genellikle hızlıdır. Yavaş bölümler Fransız uvertürlerinde 'Allegro' melodinin birkaç ölçüsünün yavaş yenilenmesi ile bilinir. Beethoven 1. bölümü Fa majör tonda yavaş bir giriş ile açar. Bu dönemde sonatlarda rapsodi karakterindeki ağır

girişler görkemli, ciddiyetle ve durağanlığın güçlü hissi belirtilerek yorumlanır. Giriş Fa majör tonda başlar. İlk 5 ölçüde her iki parti de aynı melodiyi çalarak temayı güçlendirir. 6. ölçüden itibaren piyano eşlik partisine geçerek melodiyi viyolonsele bırakır. (Görsel 1)

**Şekil 2. (11-22. Ölçüler)**

The image displays a musical score for measures 11-22, titled 'Şekil 2. (11-22. Ölçüler)'. The score is written for piano and violin. It consists of three systems of music. The first system shows the piano part with a 'cresc.' marking and the violin part with 'sf' and 'pp' markings. The second system shows the piano part with 'sf' markings and the violin part with 'sf' markings. The third system shows the piano part with 'pp' markings and the violin part with 'pp' markings. The score is in 2/4 time and F major.

6-10. Ölçülerde viyolonsel, eşliğin üst oktavlarında açıkça öne çıkar. Bu ölçülerde bu bölümdeki en belirgin ölçülerdir. 11. ölçüden itibaren viyolonselelin az önce çaldığı melodiyi piyano fa minör tonda çalar ve viyolonsel kırık akorlarla eşliğe geçer. (Şekil 2)



Şekil 3. (29-31. Ölçüler)

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system is marked 'Allegro.' and 'Allegro.' with a 'p dolce' dynamic. The second system continues the 'Allegro.' tempo. The third system features a 'p dolce' dynamic. The fourth system is marked 'p dolce'. The fifth system is marked 'arpeggio'. The sixth system is marked 'p' and 'cresc.'. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

22. ölçüde piyano dominant tona geri döner ve 29-31. ölçülerde kısa ama görkemli bir kadans yapar. Kadansın hemen ardından 32. ölçüde gelen 'subito piano' kadansın coşkusu sakinleştirir ve Allegro bölümüne hazırlar. Kısa kadanslar Beethoven'ın en önemli doğaçlama yeteneklerinden biridir. (Şekil 3)

## İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

### 2. Bölüm Allegro:

#### Şekil 4. (35-57. Ölçüler)



18. yüzyılda özellikle enstrümantal müzikler ve sonatlar halk konserlerine bir tepki olarak düşünülür. Estetik olarak sonat formu esnek, zarif, dengeli, uyumlu karakterde ve gerilimsizdir. Allegro bölümünün 4/4'lük neşeli girişinde 35-49. Ölçülerde piyano temayı çalar. Ana tema 49. ölçüde viyolonsel geçer. (Şekil 4)

#### Şekil 5. (70-80. Ölçüler)



70. ölçüde 2. tema ile birlikte gelen si natürel tonu Do majöre götürür. (Şekil 5)

**Şekil 6. (81-92. Ölçüler)**

77-80. ölçüler arasında gelen Re minör tınılar ve 81-84 arası Do majöre geri dönüş Beethoven'ın besteciliğinin başlarında sıkça görülür. Tonik- dominant sisteminin dışında dominantta dönebilecek farklı yollar bulmaya çalışmıştır. 84. ölçüde Do majör 2. tema yarım kadans yaparak kapanır. (Şekil 6)

**Şekil 7. (93-104. Ölçüler)**

93-102. ölçülerde viyolonsel ve piyano arasında karşılıklı konuşma vardır. Piyano konuşmayı süslü pasajlar ve hızlı gamlarla renklendirir. (Şekil 7)

**Şekil 8. (107-113. Ölçüler)**



107-113. ölçülerde Piyano canlı bir melodiye girer. (Görsel 8)

Bu eğlenceli pasajın ardından 114. ölçüden itibaren beklenmedik şekilde aşağı inen gamlar ve tema materyalleri ile ilgisiz bir melodi gelir. (117-124)

**Şekil 9. (143-152. Ölçüler)**





Do majör ton 126 ya kadar devam ederken 127-132 arası La bemol majör, ardından 133-142 arası Si bemol majöre geçerek 143. ölçüde Do majör tona geri döner. 143- 160 arası kapanış temasına geçilir ve tema viyolonsel ve piyano arasında paylaşılır. Do majör ton birinci dolapta fa majöre geri döner fakat ikinci dolapta yarım kadans yaparak La majör tonda development kısmı başlar. (Şekil 9 ve 10)

Şekil 10. (153-160. Ölçüler)

Musical score for Şekil 10, measures 153-160. The score is in 2/4 time and features a piano and a cello. The piano part has a melodic line with dynamics like *f*, *ff*, *p*, and *cresc.* The cello part has a rhythmic accompaniment with dynamics like *p*, *cresc.*, and *ff*. The key signature changes from one flat to two flats and back to one flat.

Şekil 11. (161-169. Ölçüler)

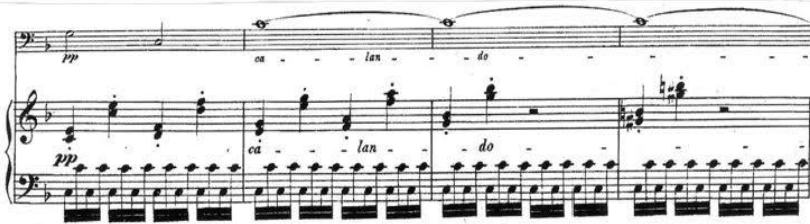
Musical score for Şekil 11, measures 161-169. The score is in 2/4 time and features a piano and a cello. The piano part has a melodic line with dynamics like *f*, *ff*, and *p*. The cello part has a rhythmic accompaniment with dynamics like *f*, *ff*, and *p*. The key signature changes from one flat to two flats and back to one flat.

Şekil 12. (172-180. Ölçüler)



Development sonat formunun orta kısmıdır. Değişken tonlarda gördüğümüz development, özgür, çoklu temalı, bol modülasyonlu bölümlerdir. Beethoven sonatlarında genellikle bu bölümde ana tona disonans motifler kullanır. 161. ölçüde başlayan development bölümü yumuşak bir nüansla, viyolonselde çok sayıda sus ile fırtına öncesi sessizlik hissi vererek 172. ölçüde gelen subito forte ile şaşırtır. (Şekil 11 ve 12)

Şekil 13. (217-220. Ölçüler)



Başlangıçtakiyle aynı tema hızlıca Re minöre geçer. Sürekli forte ve essiz şekilde 179. ölçüde Sol minör tona geçer. Viyolonselde gelen forte kırık akorlar dramatik hissi güçlendirmek içindir. Fa minör tona geri dönerek development bölümü kapanır. Beethoven genellikle bu bölümleri minör tonda bitirmektedir. 211-216. ölçülerde piyanoya gelen melodiyi viyolonsel uzun bir Re bemol ile destekler. Piyanonun sakin akorları havayı tamamen değiştirir ve sakinleştirir. 217. ölçüde ton nihayet ana tonun dominantı Do ya kavuşur ve dört ölçü boyu devam eder. (Şekil 13)

**Şekil 14. (221-232. Ölçüler)**

221. ölçüde gelen tekrar bölümü içinde küçük kadanslar ve arpejler barındırır. (Şekil 14)

**Şekil 15. (253-267. Ölçüler)**

254-265. ölçüler arasında ikinci tema tekrarlanır. (Şekil 15)

**Şekil 16. (286-295. Ölçüler)**



286- 295. ölçüler arasında viyolonsel ve piyano arasında fa majör tonda canlı bir diyalog vardır. (Şekil 16)

**Şekil 17. (337-342. Ölçüler)**



295- 342. ölçüler arasında ton içerisinde melodik pasajlar ve gamlar devam eder ardından 342. ölçüde kapsamlı codaya bağlanır. (Şekil 17)

**Şekil 18. (362-367. Ölçüler)**



Coda; Adagio ve Presto olarak iki bölümden oluşur. Adagio bölüm Mi bemol majör tonda ana temayı anımsatır. Daha çok yavaş bir giriş bölümü gibidir. Hayal gibi, yumuşak bir his yaratır. Hemen arkasından gelen Presto bölümün üçlemeleriyle tamamen zıttır. (Şekil 18)



Şekil 19. (380-391. Ölçüler)

The image shows a musical score for measures 380-391. The score is in 2/4 time and F major. It features a piano part with a trill and a forte section, and a violin part with a trill and a forte section. The tempo is marked 'Tempo I'. The piano part starts with a trill in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part has a trill in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The score ends with a forte section in both hands.

Presto bölüm Fa majör tonda çok güçlü karakterde ve dinamiktir. Üçlemelerin hemen ardından gelen triller ve gamlarla ritmi oldukça yükselen her iki enstrüman Tempo I'de Fa majör tonda parlak bir bitiş sunar. (Şekil 19)

## Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

### 3. Bölüm: Rondo - Allegro Vivace

#### Şekil 20. (1-24)

Klasik dönemde son bölümlerde sıkça rondo formunda hızlı bölümler görülmektedir. Sonat rondoları genellikle beş kısım halinde (A-B-A-C-A) görülürken, Op:5 No:1 sonatın allegro vivace bölümü yedi kısımdan oluşmaktadır. (A-B-A-C-A-B-A). Bu rondo bölüm iki ana temadan oluşur. İlki viyolonsel ve piyanoda dönüşümlü gelen ritmik motiflerle belirginleşir. Birinci tema Fa majör tonunda ilk 10 ölçüde verilmiştir. (Şekil 20)

**Şekil 21. (59-62. Ölçüler)**



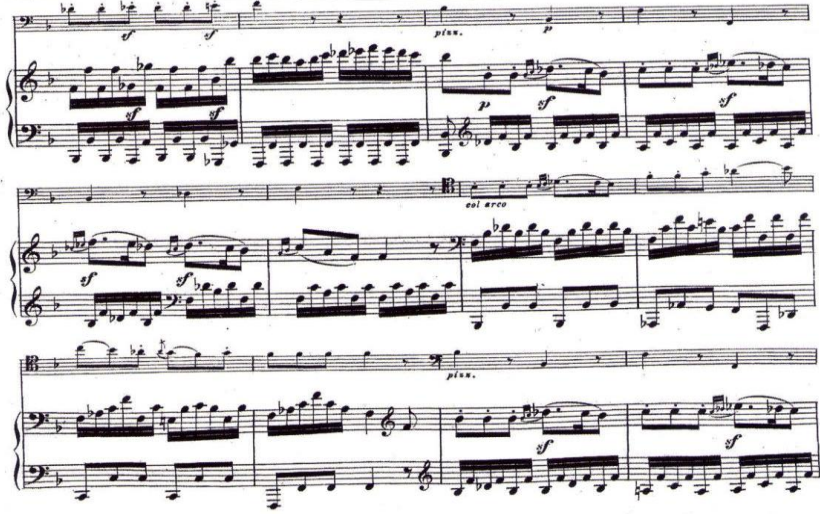
Viyolonselde hafif ve zarif şekilde görülen tema 29. ölçüden itibaren piyanoda tutarlılığını korur. İkinci tema çok daha lirik ve giriş bölümüne göre çok daha sakindir. Piyano 52-59. ölçülerde temayı La bemol majöre taşır. (Şekil 21)

**Şekil 22. (64-76. Ölçüler)**



66. Ölçüde viyolonsel yeniden Fa majör tonda temayı yeniler. (Şekil 22)

Şekil 23. (83-94. Ölçüler)



76-77. ölçülerde paralel minör tona, 78-80. ölçülerde Re bemol majör, 81-84. ölçülerde Si bemol minöre geçiş yapar. Beethoven bu geçişleri zayıf zamanda gelen "sforzando"larla belirginleştirir. 85-100. ölçülerde önce piyano, ardından viyolonsel temayı farklı tonlara götürerek motifi sade bir tekrar olmaktan çıkarır. (Şekil 23)

Şekil 24. (117-131. Ölçüler)



117. ölçüde La bemol majörde piyanoda gelen tekrar aralıksız dramatikliği ile 2. temayı tüm içtenliği ile duyurur. Bu tema ilkinde göre çok daha dramatik ama sessizdir. Majör tonalitesi ile rahatlatır.

Viyolonsel pasif roldedir. Piyanonun 122. ölçüde Sol majörden Re bemol majöre, ardından 128. ölçüde Fa majöre dönüşünü viyolonsel tuttuğu uzun sesler ile destekler. (Şekil 24)

**Şekil 25. (138-146. Ölçüler)**

141. ölçüde viyolonsel ana temayı Fa majör tonda yeniler. (Şekil 25)

**Şekil 26. (169-181. Ölçüler)**

167-234. ölçüler arasında ikinci tema özetlenir. (Görsel 26)



Şekil 26. devamı (202-211. Ölçüler)

The musical score for Şekil 26. devamı (202-211. Ölçüler) is presented in two systems. The first system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is marked with dynamics such as *sf* and *sp*. The second system also consists of three staves, with the top staff in treble clef and the bottom two in bass clef. It features a *cresc.* marking and continues the melodic and harmonic development of the piece.

Şekil 27. (219-229. Ölçüler)

The musical score for Şekil 27. (219-229. Ölçüler) is presented in two systems. The first system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is marked with dynamics such as *ppp*. The second system also consists of three staves, with the top staff in treble clef and the bottom two in bass clef. It features a *cresc.* marking and continues the melodic and harmonic development of the piece.

219- 229. ölçüler arasında her iki enstrümanda çok düşük nüanslarıyla dikkat çeker. Bu bölüme kaçınma bölümü de denmektedir. (Şekil 27)

**Şekil 28. (234-243. Ölçüler)**

The musical score for Şekil 28 consists of two systems. The first system shows the piano part starting with a *pp* dynamic and the violin part with a *pp* dynamic. The second system shows the piano part with a *f* dynamic and the violin part with a *f* dynamic. The tempo is marked *Adagio* and *cresc.* is indicated. The score includes a *Sol C et G.* marking at the end of the first system.

239. ölçüde viyoloncelin oktav pasajlar ile yükselerek gerilimi arttırması 281. ölçüde gelen iki ölçülük "Adagio" bölümüne kadar devam eder. (Şekil 28)

**Şekil 29. (278-290. Ölçüler)**

The musical score for Şekil 29 consists of two systems. The first system shows the piano part starting with a *pp* dynamic and the violin part with a *pp* dynamic. The second system shows the piano part with a *f* dynamic and the violin part with a *f* dynamic. The tempo is marked *Adagio* and *Tempo primo.* is indicated. The score includes a *Ca - tan - do.* marking at the beginning of the first system.

283. ölçüde yeniden Fa majör tonda tempoya dönüş, eserin, tüm motifleri ve temayı kullanarak dinamik bitişi ile son bulur. (Şekil 29)

**SONUÇ**

Ludwig van Beethoven'ın müziğinin incelendiği üç dönem kısaca ele alınmıştır. Ele alınan dönemlerde bestecinin eserlerdeki yorum, form, yoğunluk, tını ve ifade farklılıkları, bahsi geçen dönemle

İlgili eser örnekleri verilerek vurgulanmıştır. Beethoven Op:5 No:1 viyolonsel ve piyano sonatı, Klasik dönemin ilk yarısına denk gelir. 1796 yılında viyolonsel henüz şimdiki modern formunu kazanmamıştır. Pik henüz kullanılmamaktadır. Adrian Francois Servais (1807-1866) viyolonsel için piki 1860 yılında keşfetmiştir. Modern arşe ise 1785 yılında Francois Tourte (1747-1835) tarafından geliştirilmeye başlanmış fakat 1803 yılında Balliot, Rode ve Kreutzer'in yayınladığı "*Method de Violon*" a kadar kullanılmamıştır. Op:5 No:1 sonat döneminde halen barok arşe ve bağır sak tel kullanılmaktadır. Henüz sağlam ve parlak tonlu metal tellere geçiş yapılmamıştır.

İcrada da modern stile göre daha yumuşak, sade ve zarif sesler, uzun seslerde açılıp kapanarak ses tutma, noktalı notaları biraz daha uzun çalma karakteristik klasik dönem özellikleridir. Daha iyi bir performans için göz önünde bulundurulması gereken çalışma teknikleri şunlardır: Parmak numaraları (*duate*), ses rengini ve cümleyi bölmemelidir. Hızlı pasajlarda aynı tel üzerinde fazla pozisyon değişikliği yerine mümkün olduğunca farklı tellerde az pozisyon değişikliği tercih edilmelidir.

Arşeleme de hızlı pasajlar kısa ve basınçlı bir arşe ile çalınmalı, aksanlar dibe yakın ve çekerek arşe ile yapılmalı, ani ataklar incelik aranmaksızın kuvvetle yapılmalıdır. Hızlı pasajlar parça içindeki karakterine göre *detache* ve *spiccato* çalınmalıdır.

İyi vibrato parmak ya da pozisyon değişikliklerinde ve tel geçişlerinde kesilmeyen vibratodur. Beethoven Op:5 No:1 çello sonat girişindeki Adagio sostenuto bölümün yumuşak bir arşe ve sıcak bir vibrato ile çalınması önerilir. Artikülasyon da çok belirgin olmalıdır. Ayrı notalar ile staccato notalar arasındaki fark belirtilmelidir. İyi bir artikülasyon ve vibrato müzikteki niteliği, berraklığı ve hafifliği öne çıkartır. Cümle bitişlerindeki notalar hafif ve aksansız çalınmalıdır. Sforzando, fortepiano ve aksanlar ani olmalı, öncesinde herhangi bir hazırlık hissi uyandırmamalı, crescendo yapılmamalıdır.

Bu çalışmada, Ludwig van Beethoven'ın Op.5 No:1 Viyolonsel-Piyano Sonatının seçilme sebebi, bahsi geçen sonatın öneminden ziyade, bundan sonra yazılacak sonatların çıkış noktası olması, bestecisinin ve dönemdaşlarının yazdığı tüm viyolonsel-piyano sonatlarının ilki olması ve aynı zamanda bestecinin erken dönem yapıtları arasında, bestecinin üslubu hakkında yeterli fikri verebilecek nitelikte olmasıdır. Sonuç itibari ile, Beethoven'ın bestecilik evrelerine, bahsi geçen sonata ve bu sonatın çalınmasına



dair teknik, müzikal ve yorum açılarından çeşitli değerlendirmeler yaparak bir senteze ulaşılmaya çalışılmıştır.

### KAYNAKÇA

- Aktuze, İ. (2015). *Müziği Okumak* (Cilt 1, s. 201). içinde İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alpagut, U. (2005). Keman Eğitiminde “Detaş” Tiplerindeki Hız-Uzunluk Değişimleri İle Sağ El Bilek ve Kol Üzerinde Açısal/Devinişsel Etkileşimler. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1, 1-10.
- Beethoven, L. v. (b.t). <https://imslp.org/>. 05 21, 2021 tarihinde IMSLP:  
[https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP51964-PMLP09168-Beethoven\\_  
\\_Cello\\_Sonata\\_Op.5\\_No.1\\_\(B%26H\).pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP51964-PMLP09168-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.5_No.1_(B%26H).pdf).
- Bockholdt, P. W. (2003). Eliminating Potentiality- Beethoven’s Works.
- CalPerformances. (2020). Regents of the University of California. *Program Notları*. <https://calperformances.org/wp-content/uploads/2020/08/davidfinckel-wuhan.pdf>.
- Isserlis, S. (2007, 01 12). *How I fell in love with Ludwig*. <https://www.theguardian.com/>: [www.theguardian.com/music/2007/jan/12/classicalmusicandopera](http://www.theguardian.com/music/2007/jan/12/classicalmusicandopera)
- Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(15), 170-189.
- Lockwood, L. (2010). *Beethoven*. (Çev: E. Kılıç) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lopiccolo, D. (2015). *The Man Behind the Music- Beethoven’s Critical Early Years*. The Kabod 2(1 (2015)), Article 7. <https://digitalcommons.liberty.edu/kabod/vol2/iss1/7>
- Meriç, B. (2005). *Ludwig van Beethoven’ın bestecilik yaşamının dönemlerine göre yaylı kuartetlerinin örneklenmesi ve incelenmesi*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

- Monn, J. (2013). *Ludwig Van Beethoven's Sonata for cello and piano in F major Op. 5, No. 1: an analysis and a performance edition*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Iowa Üniversitesi.
- Şenol, S. (2019). <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/beethoven-kimdir-1df1fb538188>)
- Taze, S. (2006). *Ludwig van Beethoven'in Viyolonsel Sonatlarının İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Ulucan, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Wach, E., & Ward, R. (2013). *Learning about qualitative document analysis*.
- Yun, M. Y. (2013). *A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality*. Doktora Tezi, University of Cincinnati.

## MESLEK LİSELERİ ÇOCUK GELİŞİMİ VE EĞİTİMİ BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN OYUN DANS VE MÜZİK DERSİNE YÖNELİK DÜŞÜNCELERİ

*Vocational High Schools Child Development And Education  
Department Students' Opinions on Play Dance and Music Lesson*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.45

Burak SAĞIRKAYA<sup>1</sup>

### Özet

*Bu çalışma, Meslekî ve Teknik Anadolu Lisesi son sınıf Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü öğrencilerinin, meslekî eğitimleri gereği aldıkları okul öncesinde müzik uygulamalarına yönelik görüşlerini ve yine yapmakla yükümlü oldukları staj süresince alana yönelik edindikleri birikimi uygulama durumlarını tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Araştırma, taşıdığı amaç ve bu amaca uygun olarak izlenen yöntem ve toplanan verilerin niteliği bakımından durum saptamaya yönelik betimsel bir çalışmadır. Bu bağlamda Afyonkarahisar merkez ilçede bulunan 3 Meslekî ve Teknik Anadolu Lisesinde, 6 sınıf ve 200 okul öncesi eğitimi alanında staj yapmakta olan son sınıf öğrencisi araştırmaya dâhil olmuştur. Araştırma için her bir okulda birer atölye gerçekleştirilmiştir. Atölye öncesinde öğrenci gruplarına okul öncesinde müzik uygulamaları hakkında didaktik bir sunum yapılmış ve akabinde pedagojik müzik eğitim/yaklaşım uygulamalarını kapsayan atölye çalışması gerçekleştirilmiştir. Katılımcı öğrencilere, yaş ve eğitim düzeyleri göz önünde bulundurularak çalışma sonunda alana yönelik görüşlerini tespit etmek amacıyla 30 soruluk bir anket uygulanmıştır. Sonuç olarak öğrencilerin lise eğitimleri boyunca sadece bir dönem meslekî müzik eğitimi aldıkları, okul öncesinde müzik eğitimi ve yaklaşımları üzerine yeteri kadar bilgilendirilmedikleri ve ilgili Milli Eğitim müfredatında yer alan Orff-Schulwerk Yaklaşımı Elementer Müzik ve Hareket Eğitimi/Pedagojisi, Kodaly Yöntemi ve Dalcroze Eurhythmics Öğretisi, Müzikli Drama, Müzikli Masal, Müzikli Oyun gibi pedagojik müzik eğitim alanına dair yaklaşım ve yöntemleri tanımadıkları, staj yaptıkları kurumlarda ise okul öncesine yönelik müzik, oyun ve dans uygulamalarının yeteri kadar uygulanmadığı tespit edilmiştir. Buna ek olarak; okul öncesinde müzik uygulamalarının yaygınlaşmasının gerekliliği ve pedagojik müzik eğitim yöntem/yaklaşımlarına dayalı uygulamaların okul öncesi dönemde; bilişsel, duyuşsal, motor, duygusal, akademik, sosyal, iletişim ve kültürel aygıtların geliştirilmesinde önemli bir rol oynadığı öğrenci görüşleriyle elde edilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Orff-Schulwerk Yaklaşımı, Dalcroze Eurhythmics, Okul Öncesinde Müzik Uygulamaları, Pedagojik Müzik Eğitim Yöntemleri, Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü.*

<sup>1</sup> Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, burak.sagirkaya@gmail.com

### **Abstract**

*The aim of the study is find out views of the vocational and technical high school's pre-school education senior class students regarding preschool music education and determining the functionality of internship processes. It is a descriptive study due to purpose as well as method and type of data used. As part of the study, has been reached three different school providing education in the field. Totally 6 classes including 200 students has informed concerning early childhood music education methods. After that activity examples concerning the field were applied to participants during the a workshop. In addition, questionnaire questions were given to participants in or to obtain their views on early childhood and pre-school music education and concerning workshop achievements. The workshop in this regard, has been realized with by legal permission of the Afyonkarahisar education Directorate. The questions which implemented the working group prepared as the opinion of experts and academics. Study indicated that; according to participants, they got only one semester music education during their high school period, not informed enough on the field, not enough applied elementary music education, dance, movement and rhythm during their internship. They not aware enough modern pedagogical music education methods such a Orff-Schulwerk Approach, Music Drama, Kodaly and Dalcroze methods although those are specified in the national education curriculum. As revealed of participants' opinions; preschool music education can be widely applicable in children's cognitive, academic, motor, social, emotional, cultural and communicative skills development.*

**Keywords:** *Orff-Schulwerk Approach, Dalcroze Eurhythmics, Music Applications on Pre-School, Pedagogical Methods of Music Education, Child Development and Education Department.*

## **GİRİŞ**

Müzik eğitimi, çocuğun kendi yaşantısından yola çıkarak amaçlı ve belirli müziksel davranış kazandırma sürecidir (Uçan, 1994:13). Okul öncesi dönemdeki müzik eğitimine bakıldığında ise belirlenmiş amaç, ilke ve kazanımlar doğrultusunda yapılan gelişim ve davranış sürecine yönelik uygulamaları kapsadığı görülmektedir (OÖEP, 2013:14). Okul öncesi döneme yönelik müzik uygulamaları çocukların eğitiminde kullanılan, tüm gelişim alanlarını destekleyen en etkili araçlardan biridir (Uçan, 1994:10). "Ağaç yaşken eğilir." atasözünden yola çıkarak okul öncesi dönemde uygulanan müzik eğitiminin bireysel, toplumsal, kültürel niteliği; birey için pekiştirici, bütünleştirici bir eğitim aracı olmasını sağlamaktadır. Bunun yanında gerçekleştirilen amaçlı müzik eğitiminin çocuğun müzik dışı gelişimi üzerinde etkileri bulunmaktadır. Bunlar bilişsel gelişim, dil gelişimi, duygusal ve sosyal gelişim, bedensel ve psikomotor gelişim olarak

sıralanabilir (Sun ve Seyrek, 2002: 31-34). İletişim, dil gelişimi, bedensel ve psikomotor gelişim, zihinsel ve bilişsel gelişim, yaratıcılık, farkında olmak, duygusal ve sosyal gelişim alanları ise okul öncesi eğitim süreçlerinde müzik temelli uygulamaların yaygın olarak kullanıldığı alanlardır (OÖEP, 2013).

Bu dönem çocuklarına yönelik gerçekleştirilen müzik temelli uygulamalar ya da farklı amaçlar için müzik unsurlarının kullanımı eğitim ve çocuk odaklı olduğundan süreci *pedagojik müzik eğitimi* başlığı altında ele almak yanlış olmayacaktır. Pedagojik müzik eğitimi unsurları okul öncesi eğitimin önemli bir parçasını teşkil etmekte; yapılan grup çalışmaları, sağlıklı bir toplumsal zeminin devam etmesinde yön verici etmenlerden biri olarak kabul edilmektedir. Okul öncesinde müzik eğitimi; toplu şarkı söylemek, ritmik çalgı çalmak, dans etmek, müzik dinlemek, ses üretmek, hareket, oyun ve müzikli drama gibi etkinlikleri kapsamaktadır (OÖEP, 2013: 33-48). Okul öncesi dönem müzik eğitiminin amaçları arasında bireyde müzik sevgisi uyandırmak, hayal dünyasını geliştirmek ve estetik bağlamda olumlu davranışlar kazandırmak da yer almaktadır (Bilen, 1994).

Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak bir okul öncesi eğitimcisiinden, çocuğun duyduğu ve dinlediği sesi harekete dönüştürme kurgusunu onun beğeni kazanacağı şekilde aktarabilmesi ve onun kendini ifade edebilmesine olanak tanıyabilecek farkındalıkta olması beklenmektedir. Zira okul öncesi müzik üzerine eğitim almış bireylerin okul öncesi günlük programında müzik eğitimine önem vermeleri çocuk gelişimi açısından beklenen bir tutumdur (Karadağ,1997). Okul öncesi eğitimcilerinin, müzik öğretim yöntemleri konusunda yeterli donanıma sahip olmaları, müziğe karşı pozitif tutum sergilemeleri ve müzik dersinin insan hayatındaki önemli fonksiyonlarını bilmeleri gerekmektedir (Barışeri, 2000: 327). Sürecin işleyebilmesi için bu alanda yeterli donanıma sahip eğitimciler; çocuğa dinleme ve işitsel algı yeterliliğinin yanında müziği sesle, jestlerle, beden hareketi ve dansla ifade edebileceği şekilde aktaran, grup çalışmalarıyla kendine güveni geliştiren, beğeni duygusu güçlü bireyler yetiştirebilecek yetkinliğe de sahip olmalıdır (Tufan, 2002).

Bu bağlamda ülkemizde okul öncesi alanında çalışacak bireyleri yetiştirmeye yönelik en erken meslekî müzik eğitiminin kız meslekî eğitim ve teknik liseleri çocuk gelişimi ve eğitimi bölümlerinde verildiği görülmekte ve tam bu noktada bu liselerde okutulan meslekî müzik dersi çıktılarının incelenmesinin gerekli

olduğu düşünülmektedir. Kız meslekî eğitim ve teknik liseleri çocuk gelişimi ve eğitimi bölümlerinin tabi oldukları *Çocuk Gelişim ve Eğitimi Alanı Çerçeve Öğretim Programına* göre bu bölümlerde öğrencilere; 10. sınıfta bir dönem haftada iki saat "*Çocuk Etkinliklerinde Müzik*" adlı bir ders verilmektedir (ÇGEAÇÖP, 2011). Program dâhilinde öğrencilere verilen müzik dersi, *Okul Öncesi Dönemde Müzik Etkinlikleri Programı* (OÖDMEP, 2013) ve okul öncesinde kullanılması öngörülen şarkı ve müzikli etkinliklerin öğretimi ve seçiminin yer aldığı *Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü Müzik Albümü Programı* (ÇGEBMAP, 2013) adıyla yayınlanmıştır. Çocuk Gelişim ve Eğitimi Alanı Çerçeve Öğretim Programına göre öğrenciler; 11. sınıfta 7 modülden oluşan *Erken Çocuklukta Program Dersi* kapsamında 1 modül (1 saat) oyun ve hareket, 1 modül de müzik eğitimi olarak ilgili faaliyetleri geliştirmeleri sağlanmaktadır. Son sınıfta ise (12. Sınıf) öğrencileri *Meslekî ve Teknik Eğitim Yönetmeliği* (MTEY, 2008) kapsamında yapmakla yükümlü oldukları staj programı, *İşletmelerde Beceri Eğitimi Dersi* adı altında haftada üç gün sekizer saatlik periyotlarda gözlem ve gerektiğinde denetimli uygulama sürecini kapsayacak şekilde kurgulanmıştır. Öğrenciler bu dersi koordinatör öğretmen gözetiminde Millî Eğitim Müdürlükleri merkez ilçe ve ilçe teşkilatı bünyesindeki ana sınıflarında, bağımsız anaokullarında, özel anaokulu statüsündeki kurumlarda alabilmektedirler. Süreç içerisinde gözlemin yanında öğrencilerden belirli oranda uygulama yapmaları beklenmektedir. Bu şekilde öğrenciler derste öğrendikleri konuları staj yaptıkları kurumlarda uygulama şansı yakalamaktadırlar. Başka bir deyişle öğrenciler; Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü Çocuk Etkinliklerinde Müzik Dersi Ünitelendirilmiş Yıllık Planına, Çocuk Gelişimi Eğitimi ve Öğretimi Çerçeve Programına, Çocuk Eğitimi ve Gelişimi Müzik Albümü Programına, Çocuk Etkinliklerinde Müzik Programına, Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Alanı Okul Öncesi Eğitim Programına göre müzik derslerini işlemekte ve staj yaptıkları kurumlarda bu programlar dâhilinde uygulamalar yapabilmektedirler. Buna göre; bölümden mezun öğrenciler çocuk gelişimi eğitimi mezunu unvanı almakta ve sosyal hizmetler çocuk evlerinde, özel eğitim kurumlarında ve anaokullarında yardımcı öğretmen olarak meslek hayatlarına başlamakta ve denetimli olarak uygulama derslerine girebilmektedirler.

Öğrencilere meslekî hayatları öncesinde verilen bu uygulama ve ders süreçlerinin kapsamı *Okul Öncesi Dönemde Müzik Etkinlikleri Programında* şu şekilde verilmektedir: "Öğrencinin çocuk kulübünde

çocuklarla uygulanacak müzik etkinliklerini ve araç gereçlerini, programa ve çocukların gelişim özelliklerine uygun olarak uygulayabileceği öğrenme materyallerini kapsamaktadır." Uygulama derslerin amacı ise: " Çocuk kulübünde çocuklarla uygulanacak müzik etkinliklerini ve araç gereçlerini programa ve çocukların gelişim özelliklerine uygun olarak uygulanabilmesidir." (OÖDMEP, 2013:4).

Yukarıda yer alan Okul Öncesi Dönemde Müzik Etkinlikleri Programı modüllerinin içeriğinde, öğrencilerin okul öncesi gelişim skalası çerçevesinde etkinlikler geliştirip bu etkinliklere yönelik müzik temelli uygulamalar yapması beklenmektedir. Bu uygulamalara yönelik yöntem/teknik/yaklaşımlar ise aşağıda başlıklar hâlinde sıralanmıştır:

### **Ritim Uygulamaları**

Pedagojik okul çalgılarıyla, materyallerle, bedenle yapılan ritim çalışmaları ve dinlenen müziğe yine çalgı, materyal, bedenle yapılan ritmik eşlik çalışmaları okul öncesi ritim uygulamalarının temelini oluşturmaktadır.

### **Beden Müziği**

El çırpma, ellerini karşılıklı vurma, dizlerine vurma, ayaklarını yere vurma, parmak şıklatma, etrafında dönme, zıplama hareketleri çocukların eş zamanlı olarak en çok kullandıkları ritmik vücut devinimleridir ve beden müziğinin temelini oluşturmaktadır (Morgül, 1995).

### **Ses ve Müzik Dinleme Uygulamaları**

Duyduğu sesi ayırt etme ve aktif müzik dinleme çalışmalarından oluşmaktadır. Ses tanıma, ayırt etme çalışmaları çocuğun çevreyi daha bilinçli dinlemesine, sesleri tanımasına ve tanımlamasına yardımcı olan dinleme uygulamalarıdır (Öztürk, 2004).

### **Şarkı Söyleme**

Dil becerisi ve telaffuz becerisini geliştirici eserlerin seçilmesi ve pedagojik anlamda yaşa uygun şarkıların ve aralıkların seçilmesi

önemlidir. Orff çalgılarıyla kullanılabilceği gibi müzikli drama çalışmalarında da etkili şekilde kullanılabilir (OÖDMEP, 2013: 8).

### **Müzikli Drama**

Müzik, hareket, doğaçlama ve oyunu içerisinde barındıran çalışmalardan oluşmaktadır. Bir konuyu bir hikâyeyi canlandırırken süreç boyunca ya da belirli bölümlerde canlandırma öğelerine hareket, şarkı, çalgı çalma ve ritim unsurları katarak gerçekleştirilen uygulamalar bütünüü ifade etmektedir.

### **Yaratıcı Dans**

Müziğin estetik değerini bedensel devinim ve harekete taşıyan, mekâna ve zamana göre değer kazanan doğaçlamaya ağırlık veren ve kişisel anlatımın ön planda olduğu vücut hareketlerinden oluşmaktadır (OÖDMEP, 2013:10).

### **Müzikli Öyküleme Uygulamaları**

Okul öncesinde daha çok bir hikâyede yer alan nesnelere ve olayların seslerini çıkarmak için kullanılmaktadır. Örneğin ksilofon su sesine, davul gök gürültüsüne, çelik üçgen güneşin doğuşuna ya da ritim çubukları saatin tik tak sesine benzetilebilir (Çeviker, 2010: 20).

### **Müzik Faaliyeti Geliştirme ve Uygulama**

Faaliyetleri kurgulama ve müzik temelli uygulamalar geliştirmeye yönelik çalışmalardan oluşmaktadır. Beden müziği koreografisi, dinlenen müziğe hareket ve çalgı temelli koreografi, yansıtma çalışmaları, müzikli drama, yaratıcı dans ve müzikli öyküleme uygulamalarına yönelik faaliyet geliştirme sürecidir.

### **Materyal Hazırlama Çalışmaları**

Müzik, faaliyet geliştirme ve uygulama çalışmaları için materyal belirleme sürecidir.



### **Pedagojik Müzik Eğitim Yöntem ve Yaklaşımları**

En yaygın kullanımı ile Orff-Schulwerk Elementer Müzik ve Hareket Eğitimi/Pedagojisi, Kodaly Yöntemi, Dalcroze Eurhythmics Öğretisi müzik eğitim programında içeriği ve tanımlaması belirtilmemekle birlikte okul öncesi meslekî eğitim derslerinde aktif olarak kullanılmaktadır.

### **Dalcroze Eurhythmics Yöntemi (Öğretisi), Émile Jaques-Dalcroze**

Eurhythmics beden hareketleri ve ritmik jimnastik üzerine yoğunlaşmış hareket yoluyla müziği öğrenme ve yaşama üzerine kurgulanmış bir yöntem olarak tanımlanmaktadır (Türkmen, 2016:83).

### **Orff-Schulwerk Yaklaşımı, Elementer Müzik Hareket Eğitimi/Pedagojisi, Carl Orff**

Hareket, oyun, müzik, ritim, konuşma ve dansı içine alarak erken çocukluk dönemi müziğini en geniş biçimiyle ele alan yaklaşımdır. C. Orff yaklaşımına göre ritim ve devinimlerle çocukların yaşantılar yoluyla müzik yapmaları sağlanmakta, küme (çember) içerisinde bireysel sorumluluk almalarını hedeflenmektedir (Öztürk, 2001:106). Bu şekilde her öğrenci yeteneği doğrultusunda kendini ifade edebilmektedir. C. Orff ilk çağlardan beri kullanılan vurmali çalgıların müzik eğitiminde başlangıç olabileceğini; konuşma, hareket, danstan kaynaklanan müziğin en yalın (Elementer) hâlini çocuk eğitiminin temelini oluşturabileceğini düşünmüştür (Sökezoğlu, 2010). C. Orff bu şekilde ostinato, pentatonik dizi, rondo formu, kanon ve tekerlemeleri de erken dönem çocuk müzik eğitiminde yaygın olarak kullanılmasına vesile olmuştur. C. Orff ve arkadaşlarının geliştirdiği ve Orff çalgıları adıyla anılan daha çok etnik ve folklorik çalgıların prototiplerinden oluşturulmuş ritmik ve melo-ritmik müzik çalgıları okul öncesi müzik eğitiminde yaygın olarak kullanılmaktadır. Orff-Schulwerk Yaklaşımı'nın da her müziğin kendi özünden beslenmesi gerektiği düşüncesi ve ortak toplumsal bellek için halk müziğinin pedagojik müzik eğitiminde kullanılmasının büyük önemi olduğu vurgulanmaktadır (Haselbach, 2011).

### **Kodaly Yöntemi, Zoltan Kodaly**

Halk müziğinden beslenmeyi, hareketli Do ve La diatonik dizisiyle her tonda transpoze solfej yapmayı önermiştir. Fonomimi (Solmizasyon) adında işaretlere dayalı ses aralığı eğitimini geliştirmiştir. Z. Kodaly bütün pedagojik müzik eğitimi yaklaşım ve yöntemlerinde olduğu gibi öğrenciyi müzik eğitiminin merkezine alan bir yaklaşım benimsemiş; halk türkülerini, şarkı söylemeyi ve koroyu eğitimin önemli bir unsuru olarak görmüştür (Türkmen, 2016:93-94).

Buna göre; Dalcroze öğretisinde dans ve devinim, Orff-Schulwerk yaklaşımında çalgı çalmak ve ritmik eşlik, Kodaly yönteminde ise şarkı söylemek ve koro, eğitimin merkezinde görülmektedir. Denilebilir ki pedagojik müzik eğitim yöntemlerinin ortak noktası, müzik eğitiminin temel amacının yanında müzik temelinde elde ettikleri kazanımları bireysel gelişim ve toplumsal eğitim süreçlerine aktarmalarıdır.

İlgili müfredat bünyesinde yukarıda verilen Okul Öncesi Dönemde Müzik Etkinlikleri Programı modüllerinin okul öncesi meslekî müzik derslerini alan öğrencilere dört temel öğrenme-öğretme stratejisi üzerinden aktarıldığı görülmektedir. Okul öncesi alanına yönelik meslekî eğitim veren liselerin ilgili programlarında öğrencilerin uygulamalar gerçekleştirmeleri beklenen öğrenme-öğretme stratejileri aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

### **Sunuş Yoluyla Öğretme**

Çeşitli kavram ve temel müzik bilgilerinin anlatarak kazandırılmasında kullanılır.

### **Buluş Yoluyla Öğrenme**

Düşünce becerisinin gelişmesini minimum dış müdahale ile hedefleyen bu öğrenme stratejisi; öğrencinin sezgisel düşünme ve keşif yolu ile öğrenmesini sağlar. Elde edilen bireysel sorgulama, analiz etme, sentezleme değerlendirme süreçleri yolu ile öğrencinin birinci elden sonuca ulaşmasına dayanır.

### **Araştırma-İnceleme Yoluyla Öğrenme**

Proje, gezi, gözlem gibi faaliyetlerle elde edilen gözlemlerin ve izlenimlerin paylaşımına dayanır.

### **İşbirlikli Öğrenme**

Küçük gruplar hâlinde çalışarak bireylerin öğrenme ve etkileşim sürecidir. Bu sürece öğretmen kendisine gereksinim duyulduğunda dâhil olur (Türkmen, 2016:69-75).

Buna göre; buluş yoluyla öğrenme ve işbirlikli öğrenme stratejilerinin okul öncesi pedagojik müzik eğitim yöntem ve yaklaşımlarına dair uygulamalar geliştirme süreçlerinde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu stratejiler, eğitim süreçlerinde bireylerin hazır bulunuşluk düzeyine göre işlevselleşmektedir.

### **Problem Durumu**

Okul öncesi dönemde çocuklara verilecek en önemli sanat eğitiminin müzik olduğu, müziğin çocuğun gelişiminde olumlu yönde yardımcı olduğu ve erken çocukluk döneminde psikomotor gelişimin, zihinsel ve duygusal algılamının en yüksek düzeyde olduğu bilinmektedir (Özeren, 2002). Müzik uygulamaları yapacak uygulayıcı, çocuğun kendi yaratıcılığını ortaya çıkaracak, müzikli oyunlar oynayacak, müzik dinleme ve ritmik dans etme alışkanlıkları kazandırabilecek birikime sahip olmalıdır (Barışeri, 2000). Yine ilk müzik deneyimlerini edinecek çocukla çalışan uygulayıcının müzik eğitim bilgisi ile yeterli pedagojik beceriye de sahip olması gerekmektedir (Barışeri, 2002). Çünkü asıl olan eğitimin devamlılığı ve niteliğidir. Bu düşünceden yola çıkarak çocuğa aktarımda bulunacak uygulayıcının okul öncesi müzik eğitiminin amaçlarına göre hareket etmesi ve pedagojik müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarını uygulayabilecek, gelişim alanlarına hâkim bir birey olması gerekmektedir. Zira okul öncesi müzik etkinlikleri haftalık kazanımlar doğrultusunda ve çocukların hazır bulunuşluk düzeylerine göre eğitimi sürdüren uygulayıcı tarafından belirlenmekte, uygulayıcı öğrenciye yönelik kazanım uygulamalarını okul öncesi eğitim programı kazanım tablosunu temel alarak hazırlamaktadır. Hazırlanan bu programlarda gelişim süreci ve eğitim ihtiyaçlarının esas alınması gerekmektedir. Tam bu noktada okul öncesi alanına yönelik en erken düzeyde meslekî eğitim veren meslekî liselerin çocuk gelişimi ve

eğitimi bölümünde okutulan meslekî müzik dersine yönelik öğrenci yeterliliklerinin tespitinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Bu araştırma ile meslekî liselerin çocuk gelişimi ve eğitimi bölümünde okuyan öğrencilere yönelik verilen meslekî müzik dersinin öğrenci temelli çıktıları incelenmek istenmiştir. Öğrencilerin okul öncesi kurumlarında yaptıkları meslekî staj programı (işletmelerde beceri dersi kapsamında) süresince oyun, dans ve müzik (çocuk etkinliklerinde müzik) dersine yönelik yeterlilikleri, bilgi birikimleri ve staj süresince birikimlerini uygulayabilme durumlarının tespit edilmesi ise araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Buna göre: "*Okul öncesi alanında meslekî eğitim alan lise son öğrencilerinin okul öncesi müzik uygulamaları üzerine yeterlilikleri ve staj yaptıkları kurumlardaki uygulama durumları ne düzeydir?*" sorusu araştırmanın problemi teşkil etmektedir. Bu bağlamda araştırma okul öncesi alanına yönelik meslekî eğitim alan lise öğrencilerinin müzik temelli eğitim ve uygulama süreçlerinin işlevselliğinin bilinmesi açısından da önem taşımaktadır.

### **YÖNTEM**

Araştırma, taşıdığı amaç ve bu amaca uygun olarak izlenen yöntem ve toplanan verilerin niteliği bakımından durum saptamaya yönelik çalışma modelinden oluşturmaktadır. Durum çalışması modeli; araştırmacının çoklu veri kaynakları içeren gözlem yapmak, görüşme gerçekleştirmek, doküman taraması yapmak, süreci raporlandırmak ve yorumlamaların zaman olarak sınırlandırılmış durumu ile derinlemesine incelediği ve duruma bağlı temaların tanımlandığı bir araştırma yaklaşımıdır (Creswell, 2007).

### **Araştırmanın Varsayımları**

Afyonkarahisar merkez ilçede bulunan Kız Meslekî ve Teknik Anadolu Lisesi Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü son sınıf öğrencilerinden oluşan araştırma grubuna uygulanan 30 soruluk anketin problemi araştırmak için uygun olduğu, elde edilen verilerin gerçeği yansıtır nitelikte olduğu ve ulaşılan öğrencilerin bütün alan öğrencilerini temsil ettiği varsayılmaktadır.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

2017-2018 Yılında Afyonkarahisar Millî Eğitim Müdürlüğünden araştırma için izin alınmış ve aynı dönem araştırma gerçekleştirilmiştir. Buna göre araştırma; Afyonkarahisar Merkez İlçe Millî Eğitim Müdürlüğüne bağlı üç okul (Kız Meslekî ve Teknik Anadolu Lisesi) Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü son sınıf 200 öğrenci, öğrencilerin hazır bulunuşluk düzeylerine göre hazırlanmış sorulara ve ankete verilen yanıtlara göre elde edilen bulguların doğruluğu ile sınırlıdır.

### **Araştırmanın Modeli, Veri Toplama Araçları ve Verilerin Çözümlemesi**

Araştırma, durumu saptamaya yönelik durum çalışması çerçevesinde araştırmacının duruma dair tespitlerine yönelik betimlemelerinden oluşan durum betimlemesi modelinden oluşturmaktadır. Bu çalışmayla birlikte öğrencilere Likert tipi beş bölmeli dereceleme ölçeği ile hazırlanan yönergeler yöneltilmiştir. Ölçekteki değerler "*Hiç, Çok Az, Kısmen, Büyük Oranda, Tamamen*" seçenekleriyle ifade edilmiştir. Anket soruları uzman akademisyenlerin görüşleri, alanyazında tespit edilen sorular ve buna göre oluşturulan soru havuzu doğrultusunda araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Araştırmada elde edilen verilerde, mevcut istatistiksel veri analiz programından yararlanılmıştır. Elde edilen verilerin frekans (n=) yüzdeleri (%) çözümlenmiş ve sonuç tablolarla gösterilmiştir.

### **Çalışma Grubu**

Bu çalışmada veriler; **2017-2018** Eğitim Öğretim Yılı'nın İkinci Döneminde Kız Teknik ve Meslekî Anadolu Lisesi Okul Öncesi Eğitimi Bölümünden 200 adet son sınıf öğrencisine uygulanarak elde edilmiştir. Buna göre; Afyonkarahisar Millî Eğitim Müdürlüğü merkez ilçe teşkilatına bağlı üç okul tespit edilip gerekli izinler alınmıştır. Toplamda 6 sınıf (n=200) öğrenciye ulaşılmıştır. Veriler, uygulamaya katılan öğrencilerle gerçekleştirilen atölye (uygulama) çalışması sonrasında yöneltilen soruların yanıtları doğrultusunda elde edilmiştir.

### Çalışma Gurubunun Özellikleri

Anketin demografik verilerinden yola çıkarak aşağıda yer alan tablo 1'de son sınıf öğrencilerinin yaş ortalaması, tablo 2'de ise öğrencilerin yaşam alanı yer almaktadır.

**Tablo 1. Uygulamaya Katılan Bireylerin Yaşlarına Göre Dağılımları**

Yaş Ortalaması n=200	16 Yaş		17 Yaş		18 Yaş		19 Yaş		20 Yaş	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
	9	4,5	124	62,0	61	30,5	5	2,5	1	0,5

**Tablo 2. Uygulamaya Katılan Bireylerin Yaşam Alanlarına Göre Dağılımları**

Yaşam alanı n=200	Merkez İlçe		İlçe		Kasaba		Mah.(Köy)	
	f	%	F	%	f	%	f	%
	118	59,5	26	13,0	36	18,0	20	10,0

### Atölye Süreci

Araştırmanın yapıldığı dönemde konu tabanlı çalışmalara rastlanmadığı görülmüş ve araştırma süresinde ilgili müfredatın müzik modülünde uygulanan öğretim yöntem ve yaklaşımlarına dayalı tam günlük bir atölye çalışması ilgili liselerin ilgili bölümü öğrencileriyle birlikte (her bir lise için bir gün olacak şekilde) gerçekleştirilmiştir.

### Atölyenin İçeriği

Pedagojik müzik eğitim yöntemlerinin dâhil edildiği çalışmada okul öncesinde uygulanabilir kurgulanmış müzik faaliyetlerinin gösterildiği 10 adet farklı uygulama örneği gruplara aktarılmış ve görsel kayıt altına alınmıştır. Uygulama örnekleri; ritim çalışmalarını, beden müziği çalışmalarını, ses ve müzik dinleme çalışmalarını, şarkı söyleme çalışmalarını, müzikli dramatizasyon çalışmalarını, yaratıcı dans çalışmalarını, müzikli öyküleme çalışmalarını içermektedir. Buna göre atölye sürecinde; Dalcroze Öğretisi'ne yönelik iki uygulama örneği, Orff-Schulwerk Yaklaşımı Elementer Müzik ve Hareket Eğitimi/Pedagojisi'ne yönelik dört

uygulama örneği, Kodaly Yöntemi'ne yönelik bir uygulama örneğini, materyal hazırlamaya yönelik bir çalışma örneği, müzik faaliyet geliştirme ve uygulama üzerine iki çalışma örneği öğrencilere aktarılmıştır.

### Atölyenin Amacı

Pedagojik müzik eğitim yöntem ve yaklaşımlarını teşkil eden Orff-Schulwerk Yaklaşımı Elementer Müzik ve Hareket Eğitimi/Pedagojisi, Kodaly Yöntemi ve Dalcroze Eurhythmics Öğretisi ile şekillendirilen okul öncesi oyun dans ve müzik (*Çocuk Etkinliklerinde Müzik*) dersine yönelik uygulamaları öğrencilere tanıtmak, öğrenci görüşlerini ortaya koymak ve öğrencinin aldığı meslekî müzik eğitimi çıktılarının okul öncesi çocuğuna ulaşıncaya kadarki dönemde yeterliliklerini tespit etmektir.

## BULGULAR

Atölye çalışmasına katılan öğrencilere okul öncesinde müzik eğitimine dair yeterlilikleri, okul öncesi müzik eğitimi uygulamaları hakkındaki bilgileri ve çalışmaları hakkındaki görüşleri elde etmek amacıyla yöneltilen yönerge öbekleri gruplandırılıp 6 tablo hâlinde sunulmuştur. Araştırma sonrası elde edilen bulgular ve bulgulara ilişkin yorumlar aşağıdaki gibidir:

**Tablo 3:** Atölye çalışması sonrası katılımcılara, ilgili müfredat gereği aldıkları müzik derslerinde verilen müzik pedagojisi ve uygulanan yöntemler kapsamında öğretilen Orff çalgılarını tanıma oranlarını tespit etmek istenmiştir. Katılımcılara Orff çalgıları atölye çalışması süresince gösterilmiş, işlevsel özellikleri tanıtılmıştır. Anket doldurma sırasında bu çalgılar öğrencilere tekrar gösterilmiş ve ismini biliyorlarsa ilgili boşluğu işaretlemeleri istenmiştir.

**Tablo 3. Orff Çalgılarını Tanıma Oranı**

Orff Çalgıları	Tanıyorum		Tanımıyorum		Toplam n=200	
	f	%	f	%	f	%
Ksilofon	9	4,5	191	95,5	200	100,0
Metalefon	79	39,5	121	60,5	200	100,0
Davul	200	100,0	0	0,0	200	100,0
Tef	200	100,0	0	0,0	200	100,0
Çelik Üçgen	179	89,5	21	10,5	200	100,0
Marakas	121	60,5	79	39,5	200	100,0
Ritim Çubukları	117	58,5	83	41,5	200	100,0

Zil, Çingırak	194	97,0	6	3,0	200	100,0
Kastanyet	88	44,0	112	56,0	200	100,0
Kabasa	14	7,0	186	93,0	200	100,0
Agogo	7	3,5	193	96,5	200	100,0

Buna göre; katılımcılara gösterilen ritmik ve meloritmik çalgılardan ksilofon, metalofon, kabasa ve agogo çalgılarını tanıma oranının düşük; davul, tef, çelik üçgen, marakas ve zil çalgılarını tanıma oranının yüksek olduğu görülmüştür.

**Tablo 4.** Atölye çalışması sonrası katılımcılara, ilgili müfredat gereği aldıkları müzik derslerinde verilen müzik pedagojisi ve uygulanan yöntem/yaklaşımlara dair yeterliliklerini tespit etmek için aşağıdaki dört yönerge yöneltilmiş ve kendilerine en uygun kutucuğu işaretlemeleri istenmiştir.

**Tablo 4. Okul Öncesi Müzik Pedagojisi ve Yöntem/Yaklaşımlarına Dair Yeterlilik Oranı**

Okul Öncesine Dair Müzik Temelli yeterlilik	Hiç		Çok Az		Kısmen		Büyük Oranda		Tamamen		Toplam n=200	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Orff çalgılarını kullanarak müzik eşlikli uygulamalar gerçekleştirilebilirim.	0	0,0	10	5,0	0	0,0	79	39,5	111	55,5	200	100,0
Şarkı söyleme sırasında uygun ritmik eşlikli çalışmalar gerçekleştirilebilirim.	99	49,5	51	25,5	0	0,0	46	23,0	4	2,0	200	100,0
Pedagojik müzik eğitim yöntem ve yaklaşımlarını tanıyorum.	188	94,0	7	3,5	5	2,5	0	0,0	0	0,0	200	100,0
-Orff Schulwerk Yaklaşımı	80	40,0	5	2,5	5	2,5	75	35,0	40	20,0	200	100,0
-Kodaly	20	100	0	0,	0	0,	0	0,0	0	0,0	200	100,0



<i>Yöntemi</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>-Dalcroze Öğretisi</i>	200	100,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	200	100,0
Müzikli hareket ve dans uygulamaları gerçekleştirilebilir.	190	95,0	5	2,5	2	1,0	3	1,5	0	0,0	200	100,0

Buna göre; katılımcıların müzik pedagojisi yöntemlerini tanımadıkları, müzikli hareket ve dans uygulamalarını gerçekleştiremedikleri fakat Orff çalgıları ile dinletilen müziğe ritmik eşlik faaliyetlerini yapabildikleri ve şarkı söylerken büyük oranda ritmik eşlik yapabildikleri tespit edilmiştir.

**Tablo 5:** Atölye çalışması sonrası katılımcılara, ilgili müfredat gereği staj yaptıkları kurumlarda uygulanan müzik derslerinde hangi yöntemlerin gerçekleştirildiğini tespit etmek için aşağıdaki üç genel ibare yöneltilmiş ve kendilerine en uygun düşünce kutucuğunu işaretlemeleri istenmiştir.

**Tablo 5. Staj Yapılan Kurumda Gerçekleştirilen Müzik Uygulamaları**

Staj Kurumunda Gerçekleştirilen Müzik Çalışmaları	Hiç		Çok Az		Kısmen		Büyük Oranda		Tamamen		Toplam n=200	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Müzikli ritim çalışmaları yapılıyor.	112	56,0	20	10,0	20	10,0	8	4,0	40	20,0	200	100,0
Müzikli oyun (drama) çalışmaları yapılıyor.	188	94,0	9	4,5	2	1,0	1	0,5	0	0,0	200	100,0
Müzikli hareket dans çalışmaları yapılıyor.	98	49,0	99	49,5	0	0,0	0	0,0	3	1,5	200	100,0
Şarkı söyleme çalışmaları yapılıyor.	0	0,0	100	50,0	0	0,0	100	50,0	0	0,0	200	100,0

Buna göre; kurumlarda büyük oranda müzikli oyun faaliyetlerinin gerçekleştirilmediği, hareket ve dans çalışmalarının yapılmadığı, MEB okul öncesi eğitim programında yer alan pedagojik müzik yöntem ve tekniklere dayalı müzik derslerinin yeteri oranda yapılmadığı fakat şarkı söyleme çalışmalarına ağırlıklı olarak yer verildiği tespit edilmiştir.

**Tablo 6:** Atölye çalışması sonrası katılımcılara, ilgili müfredat gereği aldıkları müzik derslerinde verilen müzik eğitimine dair bilgilerinin staj yaptıkları kurumda uygulama oranları ve bu alanlarda kurumun kendilerine kazandırdıklarını tespit etmek için yönergeler yöneltmiş ve kendilerine en uygun kutucuğu işaretlemeleri istenmiştir.

**Tablo 6. Müzik Alanında Kazanımların Oranı**

Eğitim Birikimi	Hiç		Çok Az		Kısmen		Büyük Ölçüde		Tamamen		Toplam	
	f	%	F	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Staj yapılan kurumda öğrencinin okulda edinilen birikimini uygulayabilme	141	70,5	32	16,0	27	13,5	0	0,0	0	0,0	200	100,0
Staj yapılan kurumun öğrenciye müzik alanında kazandırdıkları	171	85,5	19	9,5	10	5,0	0	0,0	0	0,0	200	100,0

Buna göre; ilgili müfredat gereği öğrenciden beklenen gözlem ve uygulama modüllerinin okul öncesinde müzik eğitimi alanında büyük oranda gerçekleştirilemediği tespit edilmiştir.

**Tablo 7:** Atölye çalışması sonrası katılımcılara, ilgili müfredatta yer alan kazanımlar ve gelişim modülleri doğrultusunda müzik eğitiminin hangi alanlarda etkili olduğu sorulmuş ve düşüncelerine en yakın kutucuğu işaretlemeleri istenmiştir.

**Tablo 7. Okul Öncesi Müzik Eğitiminin Gelişim Alanlarına Etki Oranı**

Öğrenciye Göre Müzik Temelli Uygulamaların Gelişim Alanları Katkısı	Hiç Katılmıyorum		Çok Az		Kısmen		Büyük Ölçüde		Tamamen Katılıyorum		Toplam n=200	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Motor gelişime katkı sağlar.	0	0,0	1	0,5	0	0,0	12	6,0	187	93,5	200	100,0
Duyusal gelişime katkı sağlar.	14	7,0	92	46,6	0	0,0	6	3,0	88	44,0	200	100,0

Bilişsel gelişime katkı sağlar.	7	3,5	7	3,5	20	10,0	42	21,0	124	62,0	200	100,0
Sosyal gelişime katkı sağlar.	0	0,0	0	0,0	0	0,0	2	1,0	198	99,0	200	100,0
Akademik gelişime katkı sağlar.	88	44,0	57	28,5	19	9,5	30	15,0	6	3,0	200	100,0
İletişimsel gelişime katkı sağlar.	5	2,5	16	8,0	9	4,5	53	26,5	117	58,5	200	100,0
Dikkat gelişimine katkı sağlar.	11	5,5	37	18,5	6	3,0	101	50,5	45	22,0	200	100,0

Buna göre; katılımcıların okul öncesi müzik eğitiminin çocuklarda iletişim ve sosyal gelişime, motor gelişime, bilişsel gelişime, dikkat gelişimine ve duygusal gelişime olumlu etkisi olduğunu düşündükleri fakat akademik gelişime belirgin oranda etkisi olacağı düşünmedikleri tespit edilmiştir.

**Tablo 8:** Atölye çalışması sonrası katılımcılara uygulamaya dair düşüncelerini yansıtıcı sorular sorulmuş ve kendilerine en yakın kutucuğu işaretlemeleri istenmiştir.

**Tablo 8. Katılımcıların uygulama üzerine düşünceleri**

Atölye Uygulaması	Hiç		Çok Az		Kısmen		Büyük Ölçüde		Tamamen		Toplam n=200	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Benzer uygulamaları daha önce deneyimledim.	190	95,0	0	0,0	10	5,0	0	0,0	0	0,0	200	100,0
Bu uygulamaları gelecekte kullanacağım.	0	0,0	9	4,5	1	0,5	11	5,5	179	89,5	200	100,0
Okulda aldığım müzik eğitimine benzemektedir.	200	100,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	200	100,0
Okulda verilen müzik eğitimi bu şekilde işleniyor.	183	91,5	1	0,5	16	8,0	0	0,0	0	0,0	200	100,0

Buna göre; katılımcıların benzer uygulamaları daha önce deneyimlemedikleri, atölye çalışmasındaki benzer uygulamaları meslek yaşantılarında kullanmak istedikleri ve büyük oranda okulda aldıkları meslekî müzik eğitiminin atölyede uygulaması sırasında

gösterilen pedagojik müzik eğitim yöntem ve yaklaşım örneklerine benzemediği yönünde fikir beyan ettikleri tespit edilmiştir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmadan çıkan sonuçlara göre; mezuniyetleri sonrasında okul öncesi eğitim kurumlarında yardımcı öğretmen unvanıyla görev alabilecek ve uygulama derslerine katılabilecek çocuk gelişimi ve eğitimi öğrencilerinin; okul öncesi müfredatının öngördüğü temel müzik eğitimi donanımına pratikte sahip olmadığı, okul öncesi müzik eğitimi ve yöntemleri konusunda yeterli bilgiye sahip olmadıkları, temel müzik bilgileri, müzikli drama, hareket-dans, ritim, şarkılı oyun tekniklerinde öngörüldüğü düzeyde deneyim edinemedikleri, staj yaptıkları kurumlarda verilen uygulama derslerinin stajyerlere bilgi ve meslekî donanım kazandıracak düzeyde olmadığı, bilgilerini bu kurumlarda uygulamaya dökemedikleri ve pedagojik müzik eğitim yöntem ve yaklaşımları konusunda kendilerini geliştirmek için zemin bulamadıkları, meslekî müzik derslerini çocuk gelişimi ve eğitimi bölüm öğretmenlerinden aldıkları, staj yapılan kurumlarda müzik eğitimini sınıf öğretmeni ya da yardımcı öğretmen tarafından uygulandığı ve eğitim süreçlerinin şarkı öğretimi ağırlıklı olduğu sonuçlarına atölye çalışması sonrası elde edilen anket verileri neticesinde ulaşılmıştır.

Erken çocukluk dönemi, eğitim sürecinin temelini oluşturmaktadır. Okul öncesi çocuklarına yönelik eğitim veren kurumlar, meslek liseleri son sınıf çocuk gelişimi ve eğitimi öğrencilerini bünyelerinden stajyer öğrenci olarak kabul etmektedir ve bu kurumlarda denetimli bir şekilde okul öncesi çocuklarının eğitim-öğretim süreçlerine dâhil olmaları beklenmektedir. Pek çok öğrenci okul öncesi kurumlarında lise mezuniyeti ya da meslek yüksek okulu mezuniyeti sonunda işe başlamakta ve millî eğitimin temelini oluşturan okul öncesi eğitim süreçlerinin birer neferi olmaktadır. Nitelik yerine nicelik faktörünün devreye girdiği bu tür durumlarda, niteliğin desteklenmesi hem toplumsal hem de ulusal anlamda bireylerin yetiştirilmesi için büyük önem arz etmektedir. Bu yüzden alan mezunu bu bireylerin aldıkları meslekî müzik temelli oyun dans

hareket derslerinin ve meslekî müzik temelli eğitim süreçlerinin niteliğinin ilgili kurum ve kuruluşlarca geliştirilmesi gerektiği, lise eğitimleri ve staj süreçleri boyunca meslekî niteliklerinin geliştirilmesine yönelik çalışmaların ilgili kurum ve kuruluşlarca desteklenmesinin gerekli olduğu bu araştırmanın öneri tümceleri olarak düşünülmektedir.

**Ek. Şekil 1. Pedagojik Müzik Eğitim Yöntem ve Yaklaşımları Atölyesinden Görüntüler**



**KAYNAKÇA**

- Barışeri, N. (2000). "İlköğretim Öğretmen Adaylarının Müzik Öğretiminde Kendilerine Olan Özgüvenlerinin İncelenmesi" *Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:10, ss:109-117.
- Barışeri, N. (2002). Uluslararası Müzik Kültürü ve Eğitimi Kongresi, "*Müzik Eğitimi ve Sınıf Yönetim*", Ankara: Gazi Üniversitesi, Tam Metin, ss:109-117.
- Bilen, S. (1994). "Müzik Eğitimi Yöntem ve Tekniklerinin Müzik Eğitimindeki Önemi" Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Yetmişbeşinci Yılına Armağan (1924-1994) *Ankara: Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, ss. 345-349.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches*. (2. Baskı). USA: SAGE Publications.

- Çeviker, A. (2010). *Okul Öncesi Ve Müzik Öğretmeni Adaylarının Okul Öncesi Müzik Etkinliklerine İlişkin Görüşlerinin Belirlenmesi*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- ÇGEBMAP: (2013). *Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü Müzik Albümü Programı*. Milli Eğitim Bakanlığı İlgili Yönetmelik ve Programı.
- ÇGEBMEP: (2013). *Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Bölümü Müzik Etkinlikleri Programı*. Milli Eğitim Bakanlığı İlgili Yönetmelik ve Programı.
- ÇGEAÇÖP: (2011). *Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Alanı Çerçeve Öğretim Programı*. Milli Eğitim Bakanlığı İlgili Yönetmelik ve Programı.
- Haselbach, B. (2011). *Texts On Theory And Practice Of Orff-Schulwerk*, Germany: Schott Pub, ss:196-219.
- Karadağ, A. (1997). *Okul Öncesinde Dramatik Etkinlikler-Kukla-Dramatizasyon-Drama*. Ankara: Kök Yayıncılık., ss:111-119.
- Morgül, M. (1995). *Yaratıcı Drama ile Oynayarak Yaşayarak Öğrenme*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları.
- MTEY: (2008). *Mesleki ve Teknik Eğitim Yönetmeliği*. Milli Eğitim Bakanlığı İlgili Yönetmelik ve Programı.
- OÖDMEP: (2013). *Okul Öncesi Dönemde Müzik Etkinlikleri Programı*. Milli Eğitim Bakanlığı İlgili Yönetmelik ve Programı.
- OÖEP: (2013). *Okul Öncesi Eğitim Programı*. Milli Eğitim Bakanlığı İlgili Yönetmelik ve Programı.
- Özeren, E. (2002). *Müzik Kültür ve Eğitim Kongresi, "Çocuk Müzik Eğitiminin Sorunları"*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Tam Metin, ss:160-163.
- Öztürk, A. (2001). *Okul Öncesinde Müzik Öğretim Yöntemleri, Müzik Öğretimi-2*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, A. (2004). *Okul Öncesi Eğitimde Müzik*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Sökezoğlu, D. (2010) *Ritim, Hareket ve Şarkı Öğretimi Temelli Müzik Eğitiminin 7-11 Yaş Grubu Çocuk Yuvası Öğrencilerinin*

*Sosyal Gelişimi Üzerine Etkisi.* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Sun, M., Seyrek, H. (2002). *Okul Öncesi Eğitimde Müzik*. İzmir: Mey Müzik Eserleri Yayınları.

Tufan, S. (2002). Müzik Kültür ve Eğitim Kongresi, "*Kültürler Arası Etkileşimde Erken Müzik Eğitiminin Önemi*", Ankara: Gazi Üniversitesi, Tam Metin, ss:102-108.

Türkmen, E. (2016). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi-Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

**AZERBAYCAN MUĞAM MÜZİĞİ VE TÜRK MAKAM  
MÜZİĞİ İÇİNDE ‘HÜMÂYUN’ MAKAMININ  
KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

*A Study on the Comparison of “Humayun” Maqams in Azerbaijan  
Mugam Music and Turkish Maqam Music*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.46

**Oğuz KARAKAYA<sup>1</sup>  
Kamran AHMADOV<sup>2</sup>**

**Özet**

*Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği ses sisteminin, XIII. yüzyılda yaşamış teorisyen ve icracı olan Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi tarafından kurulan ve sistemci okul olarak da adlandırılan bir temele dayandığı bilinmektedir. Bununla birlikte, XIV. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan'ın Maraga şehrinde doğan ve XV. yüzyılın önemli bir teorisyeni ve icracısı olan Abdülkâdir Merâgî'nin bu sistemi sağlam bir temel oturttuğu, geliştirdiği, Câmî'l-Elhan ve Makâsîdü'l-Elhan adlı eserleri ile bu sistemi Türkiye coğrafyasına taşıdığı da bilinmektedir. Merâgî'nin eserleri, bu konuda Urmevi ile birlikte ana kaynak niteliğindedir. Bu sebeple, Türk Makam Müziği ve Azerbaycan Muğam Müziği'nin aynı kaynaktan beslenen bir yapıdan doğduğu söylenebilir. Ayrıca, her iki ülkenin tarihsel süreç içinde sosyal, siyasal, eğitsel, kültürel ve sanatsal alanda yaşamış olduğu değişim ve etkileşimlerin müziklerine icrâ ve üslup farklılığı olarak yansdığı, buna bağlı olarak da iki ülkenin makam müzikleri içinde aynı adlı makam olsa da ilgili makamın icra ve oluşum (seyir) özelliğinin farklı özellikler taşıdığı da ifade edilebilir.*

*Bu araştırmada, Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği içinde yer alan Hümâyun Makamı'nın dizi ve seyir özelliklerinin iki ülkede nasıl kullanıldığını ve bu makamın icra biçiminin tarihsel süreç içinde hangi yönde gelişip değişime uğradığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, her iki makam müziği içinde Hümâyun Makamı'na ait seyir özelliklerini belirleyebilmek için Tarama Modeli kullanılmış, Azerbaycan ve Türkiye Makam Müziği'ne ait örnek Hümâyun eserler üzerinde betimsel analiz yapılmıştır.*

*Bu araştırmanın sonucunda; Hümâyun muğamındaki eserlerin Batı Müziği terminolojisi ile ifade edildiği, ayrıca, icra esnasında bu perdelerin*

<sup>1</sup> Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği ASD, oguzkarakaya1@gmail.com

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Türk Sanat Müziği Sanat Dalı, kamranahmadov004@gmail.com



*Batı Müziği anlayışı içinde değil, Tar'daki on yedili perde düzeni içinde seslendirilmeye devam edildiği, Hümâyün seyirinin çıkıcı başladığı, tam aralıkla DO veya LA perdesinde yedenli biçimde karar ettiği, Türk Makam Müziğinde ise inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğu, seyir içinde Nişâbur geçki yapıldığı, 18.yüzyıl ve öncesinde Rast yedenli veya yedensiz tam karar ederken 18.yüzyıldan sonra Nim Zirgüle perdesinin de yeden olarak kullanılabilirdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** *Türk Müziği, Muğam, Makam, Makam Müziği, Hümâyün.*

### **Abstract**

*It is known that the sound system of Azerbaijan Mugam Music and Turkish Maqam Music is based on a foundation founded by the theorist and performer Safiyyuddin Abdulmumin Urmevi, who lived in the 13th century and is also called systemic school. However, Abdulkadir Meragi, who was born in the city of Maraga in Azerbaijan in the second half of the XIV century and who was an important theorist and performer of the 15th century, established and developed this system in his works named Cami'l-Elhan and Makasidu'l-Elhan. with this system it is known to carry the geography of Turkey. The works of Meragi are the main sources together with Urmevi on this subject. For this reason, it can be said that Turkish Maqam Music and Azerbaijani Mugam Music were born from a structure that is fed from the same source. In addition, the changes and interactions that both countries have experienced in the historical process in the social, political, educational, cultural and artistic fields are reflected in their music as a difference in performance and style. It can also be stated that the (melodic course) feature has different features.*

*In this study, it was aimed to reveal how the sequence and performance features of Humayun Maqam, which is included in Azerbaijan Mugam Music and Turkish Maqam Music, were used in the two countries and in which direction the performance of this makam developed and changed in the historical process. For this purpose, the scan model was used to determine the course of music in both authorities Humayun Authority properties, Azerbaijan and Turkey monuments of the descriptive analysis on the sample Humayun Maqam has made music.*

*As a result of this research; The works in Hümâyün Mugam are expressed with Western Music terminology, and also, during the performance, these tones continued to be performed within the seventeen fret order in Tar, not within the understanding of Western Music, the performance of the Humayun began, and it is finished completely on the tone of DO or LA, In Turkish Maqam Music, on the other hand, it is concluded that Nim Zirgüle could be used as a rule after the 18th century, while Rast made a complete decision with or without a 17th in the 18th century and before.*

**Keywords:** *Turkis Music, Mugam, Maqam, Maqam Music, Humayun.*

## GİRİŞ

İnsanoğlunun Müzik sanatına dair ilk icralarının doğadaki sesleri içeren ve doğaçlama temelindeki örnekler olduğu bilinmektedir. Duygu ve düşüncelerini çeşitli araç-gereçlerle ya da sadece kendi sesini (acapella) kullanarak doğaçlama icralar yapan insanoğlu zamanla bu sanatı gerek ses /perde ve araç-gereç gerekse ses sistemi ve müzik yazısı (nota) bakımından geliştirme ihtiyacı duymuştur denilebilir. Müzik sanatının ilk önemli ses sistemi çalışmalarının Pythagoras (MÖ. 570 – MÖ. 495) tarafından yapıldığı söylenebilir. Pythagoras, ‘müziksel uyumu matematik formülleriyle dile getirmiş, bir oktav aralığının 2:1 orana, beşli aralığının 3:2 orana, dördlünün 4:3 orana ve tam notaların 9:8’e eşdeğer olduğunu kanıtlamıştır’ (İlyasoğlu, 2001 :6). Bu değerlerin günümüzde dahi geçerliliğini koruduğu bilinmektedir. Milattan sonra IX. ve X.yüzyıllarda yaşamış olan Fârâbî, (870-950), ‘eski Grek felsefesini yorumlayarak geliştirmiş, İslamiyetle Platon (Eflatun) ve Aristo felsefelerini bağdaştırmaya çalışmıştır. Kitâbü’l Musikâl Kebîr adlı eseriyle Ortaçağda müzik teorisi üzerine yazılmış olan Arapça kitapların en ayrıntılı ve sistemli’ (Akt. Can, 2001: 9) örneğini kaleme almıştır. ‘XIII. yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî, bir oktavı on yedi aralığa bölerek on iki ana makam ve altı âvâze’ (Uygun, 1999: 58-216-217) temeline dayanan, sistematik nazariyeyi ortaya koymuştur. ‘XV. yüzyılda Abdülkâdir Merâgî, Urmevî tarafından kurulan on yedili ses sistemi içinde on iki ana makam ve altı âvâze’ye yirmi dört şûbe’ (Bardakçı, 1986:64) kavramını eklemesi sebebiyle sistemi geliştirdiği söylenebilir. Ayrıca, yazma eserleriyle bu sistemi Türkiye coğrafyasına ulaştırmıştır. Urmevî ve Merâgî’ye ait yazma eserlerin, Türkiye coğrafyasında yaşamış olan teorisyen ve icracılara ana kaynak teşkil ettiği bilinmektedir. Bu sebeple, Azerbaycan ve Türkiye’nin, Makam Müziği konusunda, aynı kaynaktan beslenen bir yapının farklı icra ve üslup örneklerini içermesi bakımından benzerlikler yanında farklılıkları da bünyesinde barındırmasının doğal karşılanması gerektiği söylenebilir.

### Muğam – Makam İlişkisi

Axundov (2015: 14), muğam’ın, “İran’da destgâh; Azerbaycan’da muğam, destgâh; Arabistan’da ve Türkiye’de makam; Kuzey Afrika’da Cezayir, Tunus ve Fas’ta istihbar, nuva; Hindistan’da raqa; Pakistan’da heyyal; Tacikistan’da makom, Kazakistan’da kyüi” (Axundov, 2015: 4) olarak adlandırıldığını

belirtmektedir. Ayrıca, XV. yüzyıl teorisyeni Merâgî'nin, on iki ana makam altı âvâze ve yirmi dört şube temelindeki ses sisteminin makam, âvâze ve şûbe olarak günümüzde varlığını sürdürmekle birlikte, zaman içinde bu yapıların değişime uğradığı da Azerbaycan yazılı kaynaklarında görülebilmektedir. Bu konuya bir örnek olarak Axundov (2015: 14), Avâze konusunda şu bilgiyi vermektedir: “muğam icracılığında altı âvâze olan Nevruz, Selmek, Gerdaniyye, Geveşt, Maye ve Şehnaz muasır icracılık sanatında öz fonksiyonundan değişerek, Azerbaycan'da Şehnaz, küçük hacimli muğam gibi, diğerleri ise şube ve guşe gibi muğam destgâhlarına dahil olmuştur” (Axundov, 2015: 14). Merâgî'nin Câmî'ül-Elhân ve Makâsîd'ül-Elhân adlı eserlerindeki altı âvâzeye, ‘XV. yüzyılda Türkiye coğrafyasında ‘Hisar’ eklenerek âvâze sayısı yediye ulaşmıştır’ (Doğrusöz, 2012: 44). Azerbaycan coğrafyasında olduğu gibi Türkiye coğrafyasında da makam âvâze ve şube yapısında zamanla değişimler olmuş ve bu yapılar ilerleyen yüzyıllar içinde müstakil olarak makam sınıfında ele alınmıştır.

Türk Müziği içinde makam teriminin kullanımı ve sözlük anlamı konusunda Tanrıkorur (2003: 139), şu bilgileri vermektedir: ‘Kâme-Yekûmu’: kalkma, ayakta durma fiil kökünden yapılmış olan maqam veya maqame kelimesi, ‘durulan yer anlamındadır ve tarihte ilk Kur’ân okuyucularının Kur’ân okurken durdukları yer için kullanılmıştır. Sonra sohbet ve mûsikî yapılmak üzere toplanılıp eğlenilen yere de ‘makam’ denmiştir.” (2003: 139). Türkiye Türkçesi'nin yanı sıra Başkurt, Kazak, Kırgız, Özbek gibi Türk topluluklarında da makâm tâbirine rastlanılmaktadır. Makam kelime anlamı bakımından ayağın bastığı yer, pozisyon, durum, rütbe, gibi mânâlara gelmektedir. Makâm önceleri bu mânâlara uygun olarak bir müzik parçasında, üzerlerinde daha uzun kalışların yapıldığı perdeler için kullanılmıştır (Can, 1993: 1).

Rauf Yekta Bey, makam tanımını şu şekilde yapmaktadır: “... Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden mûsikî sıkalasının hususi bir şeklidir” (1986: 67).

Ekrem Karadeniz, makam tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Türk mûsikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim (kulağa hoş gelen ses / aralık) seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir” (1983: 64).

Gülçin Yahya Kaçar, makam tarifini şu şekilde yapmaktadır: “...Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır” (2009: 53).

Yukarıdaki tarif ve tanımlardan, Türk Müziği’nde makamın, kendine özgü perde, aralık ve seyir kuralı olan özel ezgi / nağme dolaşımı olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Azerbaycan coğrafyasında Muğam teriminin, Türkiye coğrafyasında olduğu gibi Arapça kökenli Makam terimi ile aynı anlamda kullanıldığı, kökeninin ve sınıflanma biçiminin 15. Yüzyıl teorisyeni ve icracısı Merâgî’ye dayandığı görülmektedir. Buna karşın, Türkiye coğrafyasındaki makam sınıflaması ile Azerbaycan coğrafyasındaki muğam / makam sınıflamasının 15.yüzyıldan sonra önemli değişimler yaşadığı da anlaşılmaktadır.

### **Araştırmanın Amacı**

Aynı kaynaktan beslenen Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği içinde yer alan Hümâyun Makamı’nın farklı coğrafyalar üzerindeki icra biçimini ve seyir özelliklerini ortaya çıkarmak bu araştırmanın ana amacını oluşturmaktadır. Bu kapsamda, Hümâyun Makamı’nın Azerbaycan ve Türkiye coğrafyasındaki icrasına yönelik benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkarılması da araştırmanın amacı kapsamında yer almaktadır.

### **YÖNTEM**

Bu çalışmada; Tarama modeli kullanılmıştır. Konuya yönelik yazılı kaynaklar üzerinde doküman analizi yapılmıştır. Ayrıca, Azerbaycan muğam müziğine ve Türk makam müziğine örnek olarak Hümâyun eserlerin seyir özelliklerini ortaya çıkarabilmek için eserler üzerinde betimsel analiz yapılarak her iki icra biçimi üzerinde karşılaştırmalı analiz edilmiştir.

### **Azerbaycan Halk Müziği**

Azerbaycan Halk Müziği’nin esasını oluşturan yedi makamın (Rast, Şûr, Segâh, Şüşter, Çargâh, Bayâtî-Şiraz, Hümâyun) ses sıraları, çeşitli birleşim şekillerinden ibaret olan beş tetrakorddan meydana gelir. Bu beş tetrakordun dördü tam (Esas tetrakord ‘1-1-0.5’,

Orta yarım tonlu ilave tetrakord '1-0.5-1', Başlangıçta yarım tonlu ilave tetrakord '0.5-1-1', artırılmış sekondalı tetrakord '1-1.5-1), biri ise eksiltilmiş (eksiltilmiş tetrakord '0.5-1-0.5') dörtlüdür. Esas makamların ses sırası (dizisi), bu tetrakordların çeşitli şekillerde birleştirilmelerinden (zincirli birleşme, yakın birleşme, orta yarım ton vasıtasıyla birleşme, orta ton vasıtasıyla birleşme) meydana gelir. Bu birleşmelerle Azerbaycan Halk Müziği'nin makam dizileri meydana gelir (Gerçek, 1998:17). Günümüzde Azerbaycan'da hanende ve sazandeler muğamı üçe ayırmışlardır: 1) Esas muğamlar; 2) Küçük muğamlar; 3) Zerbi muğamlar. Bundan başka «Rast» ailesine (Mahur-hindi, Orta Mahur, Bayatı-Gacar, Dügah) ve Segah'ın değişik biçimlerine (Zabul Segâh, Segâh Zabul, Mirze Hüseyin Segah'ı, Haric Segâh vb.) dahil olmuş muğamlar da vardır (Axundov, 2015: 7).

Sovyet döneminden sonra (1920'de Bakü'yü işgal etmesiyle) başlayan müzikde batılılaşma politikası, Batı Müziği merkezli yeni bir dönemi başlatmıştır (Soysal, 2012: 20). Bununla birlikte, ses sisteminin Sovyet işgali döneminde tahrif edilerek çeşitli değişikliklere uğradığı (Akt. Soysal, 2012: 24) bilinmektedir. Üzeyir Hacıbeyli, dönemin şartlarına göre Azerbaycan'ın öz musikisinin tamamen yasaklanması tehlikesini sezmiş, uzlaşmacı politika izleyerek memleketinin musiki kültürünü çeşitli yollara başvurarak yaşatmaya çalışmıştır (Soysal, 2012: 24).

Avrupa müziğinde olduğu gibi, Azerbaycan müziğinde de oktav yedi diatonik, on iki kromatik sestem ibarettir. Fakat Üzeyir Hacıbeyli'ye göre Avrupa (Batı) müziğinde oktavda sesler muntazam, Azerbaycan müziğinde ise gayri muntazam tampere olunmuştur. Buna göre tampere sisteme uygun enstrümanlarda (piano) Azerbaycan müziği icra edildiğinde üçlü ve altılı aralıklarda bazı uygunsuzluklar ortaya çıkmaktadır. Örneğin: Azerbaycan müziğinde büyük üçlü aralığı, tampere büyük üçlüsüne nisbeten pes, küçük üçlü ise tampere küçük üçlüsüne nisbeten tizdir (Akt. Şen, 2010: 109). Azerbaycan Halk Müziğinin icrasında ve özellikle Tar'da koma sesler kullanılmaktadır. Türk Halk Müziğinin ana enstrümanı olan bağlamadaki Sib2 (Si bemol 2) sesi (ve bunun gibi diğer sesler), Tar'da Reb2 (Re bemol 2) sesine karşılık gelmektedir. Azerbaycan Müziğinin ses sistemi nazari olarak ifade edilirken bu sesler notaya yazılmaz. Fakat, icra sırasında enstrüman çalan ya da okuyan kişi bu perdelerden faydalanarak icrasını tamamlar (Şen, 2010: 109-110). Azerbaycan mûsikisinde, Segâh (Türk Mûsikisi'nde) perdesine tekabül eden perdelerin varlığı şeklen görünmese de Tar'da muğam

perdeleri adıyla başka perdelerin aralarında korunmakta olan perdeler mevcuttur (Soysal, 2012: 148).

13.yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî'nin ortaya koyduğu on yedi aralıklı ses sistemi, on iki ana makam ve altı âvâze (Uygun, 1999:146-216), Abdülkâdir tarafından geliştirilmiş on iki ana makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbe (Bardakçı, 1986:64) üzerine temellendirilmiştir. Bu sistem içindeki ana makam, âvâze ve şûbe isimlerinin günümüzde (ismen de olsa) varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Ancak, Sovyet döneminden sonra yaşanan sosyal-siyasal-kültürel-sanatsal dönüşüm içinde Azerbaycan Halk Müziğine, sanatına ve kültürel varlıklarına yönelik uygulanan politikalar neticesinde halkın geçmiş ile olan yazılı-sözlü bağlantısının koparılmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu süreçte, Üzeyir Hacıbeyli ve Müslüm Makamayev gibi teorisyen, icracı ve bestekarların, yazılı-basılı eserleriyle sonraki kuşaklara adeta ana kaynak niteliği taşıdıkları da ifade edilebilir. Azerbaycanlı teorisyen, icracı ve bestekârların genel olarak Üzeyir Hacıbeyli'nin yazmış olduğu 'Azerbaycan Halk Müsikisinin Esasları' isimli eserini kaynak gösterdiği ve dayanak olarak bu eserden alıntı yaptığı görülmektedir.

### **Türk Makam Müziği**

Türk Makam Müziği ses sisteminin temelini XIII. Yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî tarafından kurulan ve sisteme dayandığı bilinmektedir. Urmevî, bir oktavı birbirine eşit olmayan on yedi aralığa bölmüş ve sistemi on iki ana makam üzerine kurmuştur (Uygun, 1999: 216-217). Merâgî'nin bu sistemi geliştirdiği ve on iki ana makama ilave olarak altı âvâze ve yirmi dört şûbe eklediği (Bardakçı, 1986: 75) bilinmektedir. Hümâyun, şubeler içinde yer almaktadır.

Urmevî ve Merâgî'nin eserlerini ana kaynak olarak alan Türkiye coğrafyasında yaşamış olan teorisyenler, 15.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar 'bir oktavı birbirine eşit olmayan on yedi aralığa bölmüş, on iki ana makam, yedi âvâze' (Doğrusöz, 2012: 46) temelinde sistemi oluşturmuşlardır. 18.yüzyıl teorisyenlerinden Abdülbâkî Nâsır Dede, 'on iki ana makamdan Zengüle, Zirefkend ve Büzürg'ü çıkararak, bunların yerine Nihâvend, Nişâbur, Segâh, Sabâ ve Süzidilârâ makamlarını koymuş, esas sıralamayı değiştirmiş ve edvâr-ı meşhurenin adedini de on dört olarak tespit etmiştir. (Kutluğ, 2000: 39). 20.yüzyıl başlarında R. Yektâ Bey, H. S. Arel ve Dr. S.

Ezgi, ‘bir oktavı birbirine eşit olmayan yirmi dört aralığa bölen’ (Tura, 2017: 322) sistemi geliştirmişlerdir. Bu dönemden itibaren makam sınıflamasını Arel-Ezgi genel olarak, ‘Basit Makamlar, Bileşik Makamlar ve Şed Makamlar’ (Kutluğ, 2000: 107) olarak ele almıştır.

### Azerbaycan Halk Müziği’nde Hümâyun

Yedi esas muğam’dan sonuncusu olan ‘Hümâyun’un (Farsca Cennet Kuşu, sadakatlı) M.M. Nevvab’ın ‘Vüzuhtül-Ergam’ risâlesinde yirmi dört şubeden yirminci şube olarak geçmiştir. ‘Hümâyun’un, dinleyicilerde Şüşter’e nisbetle daha derin keder hissi verdiği (Akt. Axundov, 2015: 66) belirtilmektedir.

‘Do’ ve ‘La’ mayeli / kararlı Hümâyun Lad’ının (dizisinin) ses dizilişi:

#### Nota 1. (T. Seyidov, C. Hesnova, A. İbrahimova, 2015: 110)



Hümâyun makamı dizisinin iki türü vardır ki, bunlardan birinci türün dizisi,  $\frac{1}{2}$ , 1,5,  $\frac{1}{2}$ , formülü iki tetrakordun orta ton vasıtası ile birleşmesinden ibaret olup dokuz (pille) perdedir. Dizinin IV. ve VII. perdeler makamın (mayesi) karar perdesidir. Hümâyun makamının ikinci tür kuruluşu,  $\frac{1}{2}$ , 1,  $\frac{1}{2}$ , ton fomüllü iki tetrakordun artırılmış ikili vasıtasıyla birleşmesinden ibarettir (Akt. Axundov, 2015:66). Bu muğamın ses dizisinde iki maye / karar vardır. Birincisi ‘do’ alt tetrakordun dördüncü perdesi, ikincisi ise ‘la’ üst tetrakordun dördüncü perdesini oluşturmaktadır. Melodinin oluşması için ise alt tetrakordun bir oktav tize doğru çıkarılmasını gerektirir. Bu durumda ses dizisi aşağıda görüldüğü gibidir. Bu dizi, ‘la’ ve ‘do’ mayeli/kararlı iki tamamlanmamış ‘Şüşter’ ses dizisinden oluşmaktadır (Akt. Seyidov, 2010: 24).

#### Nota 2. (T. Seyidov, C. Hesnova, A. İbrahimova, 2015: 110)



M. F. Rızayev’in cetvelinde ‘Hümâyun’ destgâhı 17 şûbe ve gûşeden oluşmuştur: Neva-Nişabur, Hümâyun, Bayatı-feli, Suzi-

güdaz, Terkip, Bidad, Bahtiyari, Uzzal, Nevruzi, Güneş, Revendi, Mesnevi, Pehlevi, Mölevi. Müalif, Uzzal, Hümayun. (Axundov, 2015: 66). Günümüzde icra edilen Hümayun destgâhının, 1925 yılında oluşturulan düzenleme ile aynı olmakla birlikte çok az değişiklikler ve ilaveler olunmuştur. Günümüzde Hümayun, bu şube ve guşelerle icra olunur: Mayeyi-Hümayun, Feli, Şüşter, Terkip, Bidad (Uzzal), Küçük Mesnevi, Hümayuna geçiş (Axundov, 2015: 67).

**Destgâh:** Destgâh, Farsça kökenli olup, komplekt makam ve mevki demektir. Herhangi bir muğamın terkbine dahil olan şâheleri, şube ve redifleri, renkleri tasnifleri özünde birleştiren (Axundov, 2015: 8) bir bütündür.

Üzeyir Hacıbeyov esas muğam destgahlarının psikolojik-duygusal tesirinden bahsederken şöyle vurgulamıştır; ‘Rast’-dinleyicilerde mertlik ve enerjili olmak hissi, ‘Şur’-şen, lirik hissi, ‘Segâh’-sevgi hissi, ‘Şüşter’-derin keder, ‘Çargâh’-heyecan ve ihtiras, ‘Bayatı-Şiraz’-gam hissi, ‘Hümayun’ ise ‘Şüşter’ le karşılaştırsak daha derin bir keder hissi oluşturuyor. (Axundov, 2015: 7).

Aşağıda Hümayun muğamı dizisinde (Lad’ında) bestelenen melodiye bir örnek verilmiştir.

Mayeyi-Hümayun (‘la’ mayeli / kararlı birinci ‘Şüşter’)

*Nota 3. (Seyidov, 2010: 24)*

*Terkip (‘do’ mayeli ikinci (‘Şüşter’) 1 Terkip) (Seyidov, 2010: 24)*





**Nota 4. (Seyidov, 2010: 24)**



**Türk Makam Müziği Ses Sistemi ve Hümâyün Makamı**

Merâgî'den sonra Türkiye coğrafyasında yaşamış olan Türk Müziği teorisyenleri ile sistemci okulun on yedi aralıklı ses sistemi, on iki ana makam, yedi âvâze ve dört şube olarak XVIII. yüzyıla kadar gelmiştir. Bu yüzyılda Abdülbâkî Nâsır Dede, 'ana makam sayısını Tedkîk-ü Tahkîk adlı eserinde on dört'e' (Tura, 2006: 17) çıkarmıştır. Günümüzde Hümâyün makamı, Hicaz ailesi olarak adlandırılan (Hicaz-Hümâyün-Uzzal-Zirgüleli Hicaz) bir yapı içinde ele alınmakta olup, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi içinde 'Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsüne, Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi eklenmesi ile' (Kutluğ, 2000: 181) oluşan bir diziyeye sahip olduğu görülmektedir. *Bu makama Hicaz Hümâyün makamı da denilmektedir.*

Hümâyün Makamı'nın karar perdesi Dügâh'tır. İnici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğundan, Nevâ perdesi civarından seyre başlar. Seyir içinde Nişâbur geçkiye yer verilir. Yeden perdesi (Klasik dönem öncesi) Rast iken, 19.yüzyıldan itibaren bakiye diyezli Sol (Nim Zirgüle) perdesi de kullanılır (Kutluğ, 2000: 181-182).

**Hümâyün Makamı Seyri**

Hümâyün makamı, inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğundan, seyre genellikle Güçlü sesi Nevâ perdesi civarından başlanır. Dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsüne Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinden oluşan sesler üzerinde hareket ederek Neva

perdesinde asma kalış yapılır. İlk seyirlerde Acem perdesi kullanılır. Evç perdesi makamın ana dizisinde yer almaz. Hümâyün makamının karakteristik özelliği olarak çoğunlukla Nişâbur geçkisine yer verilir. İkinci geçki ise Bahr-i Nâzik geçkisidir. Bu geçki, diğer Hicaz türlerinde nadiren görülür. Hümayün makamı, genel olarak, Dügâh ve Muhayyer perdeleri arasındaki sekizli içinde seyir yaptığı ve Nevâ perdesi etrafında hareket ettiği görülür (Kutluğ, 2000: 181-182) Tam karara, 18.yüzyıla kadar olan eserlerde Rast perdesi ile; 18.yüzyılda Rast ve Nim Zirgûle perdesi kullanılarak, 19.yüzyıldan itibaren de genellikle Nim Zirgûle perdesi ile gidildiği görülmektedir (Kutluğ, 2000: 182).



**Nota 5.1: ‘Alibaba Memmedov’ un Tesnipleri Bakı 2007,  
‘Hümayun’ makamının eser örneği Mamadov (2007: 109)**

*mf* Qə-mim pün-han tu - tar - dım mən, de - di - lər ya - rə qıl röv - şən,  
*tr*  
De - səm, ol bi - və - fa bil - mən, i - na - nar - mı, i - nan - maz - mı?  
*tr*  
De - səm, ol bi - və - fa bil - mən, i - na - nar - mı, i - nan - maz - mı?  
Ansambl.  
*f (p)*  
Fü - zu - li rin - dü - şey - da - dır, hə - mi - şə xəl - qə rüs - va - dır.  
Ansambl.  
*mf*  
Fü - zu - li rin - dü şey - da - dır, hə - mi - şə xəl - qə rüs - va - dır.  
So - run kim, bu nə sev - da - dır, bu sev - da - dan u - san - maz - mı?  
*rit.*  
So - run kim, bu nə sev - da - dır, bu sev - da - dan u - san - maz - mı?  
eh... (eh...)  
dəl... a...

### **Hümâyun Eserin Analizi**

Do kararlı (mâyeli) Hümâyun eserin çıkıcı bir seyir içinde karar perdesi civarından (dizinin ikinci derecesi REb sesinden) seyir hareketine başladığı ve önemli bir asma karar perdesi rolü üstlendiği dikkati çekmektedir. İlk seyirler çıkıcı nitelikte olup, alt dörtlüde (kvarta) gerçekleşmektedir. Eserin, 4/4'ük bir ölçü ile 'Andante' olarak yazıldığı ve değiştirme işaretlerinin Batı Müziği ses sistemi temelinde gerçekleştiği görülmektedir. DO sesi üzerinde oluşan Hicaz aralığının '0.5 + 1.5 + 0.5' şeklinde 'Artırılmış Sekondalı Tetrakord' olarak icra edilebilecek biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, dizinin (Lad'ın) altıncı derecesinin LAB olarak seslendirildiği görülmektedir. Ayrıca, Türk Makam Müziği içinde de altıncı derece Acem perdesidir. Dolayısıyla, her iki yapıda da beşinci ve altıncı dereceler arası benzer niteliktedir denilebilir. Karar perdesi etrafında oluşturulan melodik yapının ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Eserin karar perdesi olan DO sesinin altında Sİb (Sİ bemol) perdesi kullanılmaktadır ki, bu durum, karar perdesi ile yeden arasında tam (Türk Müziği'nde Tanini) aralık ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Eserin tam karar hareketine bakıldığında da Sİb yedeni olarak DO perdesinde karar ettiği görülmektedir.

**Türk Makam Müziği'nde Hümayun Makamında Örnek Eser**

**Nota 6. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Türk Sanat müziği No: 7833**

T R T MÜZİK DAİRESİ  
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 7833

**HİCÂZ YÜRÜK SEMÂİ**  
NİDEYİM SAHN-I ÇEMEN SEYRİNİ CÂNANIM YOK

USÛLÜ : Yürük Semâi

MÜZİK : Hacı Sâdullah Ağa  
SÖZ : Enveri

AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ  
NÂ NİM YOK  
AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ Hİ RÂ  
MÂ MÂ NİM YOK  
YÂR YÂR KUR BÂ NİN O LAM  
YÂR DOST DOST  
HAY RÂ NİN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LÂ  
LÂ LÂ LÂ  
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

LA LA LA  
 ÖM RÜM YE LE LÂ LI AH BİR YA NİM  
 CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ  
 MÂ NİM YOK (SON)

### Hümâyun Eserin Analizi

Bestesi Hacı Sadullah Ağa'ya ait olan Hicaz Hümâyun Yürük Semâî eserin Türk Müziği ses sistemi içinde Arel-Ezgi nota yazım biçimi ile yazıldığı, Azerbaycan Halk Müziği ses sisteminden farklı olarak bakiye Sîb ve bakiye DO # değiştirme işaretleri ile donanımın oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca, eserin inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğu dikkati çekmektedir. Nağme hareketi, güçlü perdesi olan Nevâ perdesinden seyre başlamış, Nim Hicaz (DO#) ve Hüseyinî perdelerine de değinerek Dügâh perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsüne yönelmiş, Dügâh ve Nim Hicaz perdelerinde kısa asma kalışın ardından ikinci satırda Nişâbur geçkisine yer vermiştir. Eser inici-çıkıcı bir seyre sahip olduğundan ağırlıklı asma karar perdesi olarak dördüncü derece Nevâ perdesini kullanmıştır. Eserin beşinci satırında Müstear ve ardından Segâh çeşnili asma karar yapıldığı görülmektedir. Eser son olarak Dügâh perdesi üzerinde yedensiz biçimde tam karar etmektedir.

### SONUÇ

Azerbaycan Halk Müziği ve Türk Makam Müziği ses sistemleri incelenmiş ve Hümâyun makamına ait örnek eserler çerçevesinde analiz yapılmış ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

1. Azerbaycan Halk Müziği ses sisteminin 1920 yılından sonra Batı Müziği ses sistemi ile ifade edildiği, Bununla birlikte, Tar'da on yedi aralıklı perde sisteminin mevcut olduğu,

2. Hümâyün muğamındaki eserlerin Batı Müziği terminolojisi ile ifade edildiği, ayrıca, icra esnasında bu perdelerin Batı Müziği anlayışı içinde değil, Tar'daki on yedili perde düzeni içinde seslendirilmeye devam ettirildiği,
3. Azerbaycan Halk Müziğindeki Hümâyün dizisinin (Lad'ının) artırılmış sekondalı tetrakord ( tampere aralığı 0.5-1.5-0.5 / Türk Müziğinde S-A12-S aralığı) olarak adlandırılabilir iki tetrakoddan oluştuğu, DO ve LA kararlı (Mâyeli) yapıya sahip olduğu, ayrıca, çıkıcı bir seyir yapısı içinde karar perdesi civarından seyre başladığı, tam aralıkla yedenli biçimde karar ettiği,
4. Türk Makam Müziğinde Hümâyün Makamının, Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsüne dördüncü derece Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi eklenmesi ile dizisinin oluştuğu, makamın inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğu ve Nevâ perdesi civarından seyre başladığı,
5. Türk Makam Müziğinde Hümâyün makam seyri içinde Nişâbur ve Bahr-i Nazik makamlarına geçki yapıldığı, 18.yüzyıl ve öncesinde Rast yedenli veya yedensiz tam karar ederken 18.yüzyıldan sonra Nim Zirgüle perdesinin de yeden olarak kullanılabildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### KAYNAKÇA

- Axundov, İ. (2015). Azərbycan Muğamları. Bakı, Mütercim. (Çev. Nebili. H. B.)
- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkadir. İstanbul. Pan Yayıncılık.
- Can, M.C. (1993). Türk Müziğinde Makam Kavramı Üzerine Bir İnceleme. Kayseri. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Can, M.C. (2001) XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi), İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Doğrusöz, N. (2012). Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi. Kırşehir. Kırşehir Valiliği Kültür Hizmeti Yayın No: 36.
- Gerçek, İ. H. (1998). Üzeyir Hacıbeyov'un Azerbaycan Halk Mûsikisinin Esasları Üzerine Bir İnceleme. Erzurum. Atatürk



Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İlyasoğlu, E. (2001). Zaman İçinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları – 411.

Karadeniz, E. (1983). Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları. Ankara. İş Bankası Yayınları.

Kutluğ, Y.F. (2000). Türk Müsîkîsinde Makamlar. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Mammadov A. (2007). Alibaba Mammadovun Tesnifleri, Bakı

Seyidov, T. (2010). Üzeyir Hacıbeyli – Azerbaycan Xalq Musiqisinin Esasları, Bakı

Seyidov T. Hesenova C. İbrahimova A. (2015). Azerbaycan Ladlarının Tedrisine dair Müntexabat II hisse, Bakı, “Təhsil”

Sezikli, U. (2000). Kırşehirli Nizâmeddin İbnYûsuf’un Risâle-i Müsîkî Müsîkî Adlı Eseri. İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk Din Müsîkîsi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Soysal, F. (2012). Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı. İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Ana Bilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Şen, Y. (2010). Azerbaycan’ın Müzik Yapısı ve Ses Sistemi Üzerine Bir Araştırma. Erzurum. Sanat Dergisi, Sayı:1, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Tanrıkorur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi. İstanbul. Dergâh Yayınları.

Tura, Y. (2017). Türk Müsîkîsinin Mes’eleleri. İstanbul. İz Yayıncılık: 999.

Tura, Y. (2006). Tedkîk’ü Tahkîk İnceleme ve Gerçeği Araştırma Nâsır Abdülbâkî Dede. İstanbul. Pan Yayıncılık.

Uygun, M.N. (1999). Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî ve Kitâbü’l-Edvârı. İstanbul. Kubbealtı Neşriyatı.

Yahya Kaçar, G. (2009). Türk Mûsikîsi Rehberi. Ankara. Maya Akademi Yayın Dağıtım.

Yekta, R. (1986). Türk Mûsikîsi-Çev. Orhan Nasuhioğlu. İstanbul. Pan Yayıncılık.

**İMAM HATİP (ORTAOKUL-LİSE) OKULLARINDA  
OKUMAKTA OLAN ÖĞRENCİLERİN MÜZİK ALGILARI  
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

*A Research on the Music Perceptions of Imam-Hatip Students: The  
Case of Afyonkarahisar*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.47

**Çağhan ADAR<sup>1</sup>  
Mustafa Serhat EROĞLU<sup>2</sup>**

**Özet**

*İmam Hatip Okulları, kuruluşundan bugüne kadar belirli süreçlerden geçmiştir. Laiklik ve muhafazakâr görüşler ekseninde tartışma konusu olmuş ve özellikle her gelen iktidarın sürekli gündeminde olmuştur. Belli dönemlerde kapatılmış, sayısı düşürülmüş, belli dönemlerde ise sayısı artmıştır. Yüz yıllık bir tarihi olan bu okulların geçmişi Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerine kadar dayanmaktadır. İmam hatip ortaokulları ile diğer ortaokullarda uygulanan dersler ve öğretim programları aynıdır. Sosyal bilgiler, Türkçe, İngilizce, Din kültürü ve ahlak bilgisi, Matematik Teknoloji ve tasarım, Bilişim teknolojileri ve yazılım, Fen bilimleri, Görsel sanatlar, Müzik ve Beden eğitimi gibi dersler ortak okutulmaktadır.*

*Bu çalışmada; ülkemizde önemli sayıda öğrencinin eğitim aldığı imam hatip ortaokulları ve liselerinde öğrenim gören öğrencilerin ve bu öğrencilerin ailelerinin müzikal tercihlerinin neler olduğunun araştırılması amaçlanmaktadır. Bu çalışma, dini algıları yoğun olarak yaşadığı düşünülen ve çocuklarını da bu yönde eğitim almak için imam hatip okullarına gönderen ailelerin ve çocukların, müziğe karşı bakış açılarını, dinledikleri müziklerin türlerini belirlemek, böylelikle bu bireylerin müzikal tercihlerini belirlemek ve daha sonraki çalışmalarda bu tezden yola çıkarak milli eğitimi bu okullar için yeni bir müfredat önerisi verilmesi için yapılacak çalışmalara ışık tutması açısından önemlidir. Çalışmanın alana katkı sağlayıcı, özgün ve konu üzerinde yeni çalışmalara destek olacağı düşünülmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Algı, İmam Hatip Okulları.

**Abstract**

*Imam Hatip Schools have passed through certain processes since their establishment. It has been the subject of debate on secularism and conservative views and has been on the agenda of every political party. In*

<sup>1</sup> Doç., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, cadar@aku.edu.tr

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD.

*certain periods was closed and the number was reduced and in certain periods the number increased. The history of these schools, which date back a hundred years, dates back to the end of the Ottoman Empire. Course curriculum of Imam hatip secondary schools and other secondary schools are the same. Social studies, Turkish, English, Religious culture and ethics, Mathematics Technology and design, Information technologies and software, Science, Visual arts, Music and Physical education courses are taught as a joint.*

*In this study; The aim of this study is to investigate the musical preferences of the students and their families in the imam hatip secondary schools and high schools where a significant number of students are educated in our country. This study, family who is thought to have a high level of religious perceptions and sent his children to imam hatip schools for education in this direction and children is imported to determine the types of music they listen to and the types of music they are listening to, thus determining the musical preferences of these individuals and shedding light on the studies that will be carried out in order to give a new curriculum proposal for these schools. The research is believed to be unique, contributing and supportive to the field and new studies on the subject.*

**Keywords:** *Music, Perception, Imam Hatip Schools.*

## GİRİŞ

Müzik hayatımızın her alanında olan, doğduğumuz ilk gün kulağımıza okunan ezan ile başlayıp, öldüğümüz güne kadar her an iç içe olduğumuz bir ses topluluğudur. Dini veya din dışı birçok müzik türü günümüzde icra edilmekte ve eğitim hayatımızda da yer almaktadır. Müzik halen bazı kesimler tarafından günah olarak değerlendirilse de artık eğitim kurumlarının vazgeçilmez bir dersi olarak yerini almıştır.

İmam Hatip Okulları, kuruluşundan bugüne kadar belirli süreçlerden geçmiştir. Laiklik ve muhafazakâr görüşler ekseninde tartışma konusu olmuş ve özellikle her gelen iktidarın sürekli gündeminde olmuştur. Belli dönemlerde kapatılmış, sayısı düşürülmüş, belli dönemlerde ise sayısı artmıştır. Yüz yıllık bir tarihi olan bu okulların geçmişi Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerine kadar dayanmaktadır. İmam Hatip Ortaokulları ile diğer ortaokullarda uygulanan dersler ve öğretim programları aynıdır. Sosyal bilgiler, Türkçe, İngilizce, Din kültürü ve ahlak bilgisi, Matematik Teknoloji ve tasarım, Bilişim teknolojileri ve yazılım, Fen bilimleri, Görsel sanatlar, Müzik ve Beden eğitimi gibi dersler ortak okutulmaktadır. Öğrenciler, bu dersler ile birlikte yoğun bir dini eğitim almaktadırlar.

Dini algıları yoğun olarak yaşadığı düşünölen veya çocuklarının dini bir eğitim almasını isteyen bireylerin çocuklarını bu kullara göndermektedirler. Burada eğitim alan çocuklar ve onların ailelerinin müziğe bakış açılarının belirlenmesi, ne tür müzik tercihlerinin olduğu, ailelerinin müzik tercihlerinin neler olduğu, dini bir eğitim veren okulda okumakta olan çocukların müzikal tercihlerinin belirlenmesi açısından önemlidir.

### **İmam Hatip Okullarının Genel Yapısı**

İmam Hatip Okulları Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde ortaokul ve lise düzeyinde mesleki din eğitimi veren kurumlardır. Bu kurumlar İmam Hatip Ortaokulları ve İmam Hatip liseleri olarak ayrılırken, Bazı durumlarda İmam hatip lisesi bünyesinde ortaokul ve lise kısmı birleşikte olabilir.

Müfredat olarak Talim Terbiye Kurulunun hazırlamış olduğu müfredata tabi olan okullarda mesleki din derslerinin ders saati içindeki payı normal lise ve ortaokullardakine göre fazladır.

### **İmam Hatip Okullarının Tarihi Gelişim Seyri**

İmam Hatip Okulları, kuruluşundan bugüne kadar belirli süreçlerden geçmiştir. Laiklik ve muhafazakâr görüşler ekseninde tartışma konusu olmuş ve özellikle her gelen iktidarın sürekli gündeminde olmuştur. Belli dönemlerde kapatılmış, sayısı düşürölmüş, belli dönemlerde ise sayısı artmıştır. Yüz yıllık bir geçmişi olan imam hatiplerin tarihsel süreci şimdiki anlamda imam hatip okulları ilk olarak Osmanlının son dönemlerine dayanmaktadır.

“Osmanlı’da, genel eğitim veren medreselerden farklı olarak 1912 yılında Tevcih-i Cihat Nizamnameleriyle vaizler yetiştirmek amacıyla Medresetü’l-Vâizîn adı altında öğretim kurumları açılmıştır. Bu okulun amacı, İslam dininin yayılmasını sağlayacak ve propagandasını yapabilecek misyoner vaizlerin yetiştirilmesidir. 1913 yılında ise, imam ve hatip yetiştirmek amacıyla Medresetü’l-Eimme ve’l-Hutebâ kurumu öğretime başlamıştır. Medresetü’l Vaizin savaş yıllarında pek başarılı olamamış ve Medresetü’l-Eimme ve’l Hüteba ile birleştirilerek “Medresetü’l-İrşad” adını almıştır” (Ergün, 2015:10 Akt: Akpınar, 2015:14). Osmanlıda medreselerin gerilemesi ve ıslahı için ilk adımlar II Meşrutiyetten sonra atılmıştır. Doğal olarak bu durum dini eğitim veren kurumları da etkilemiştir. Islâh-ı Medâris

bağlamında açılan bu okullar 1913 yılında açılmıştır, bugünkü İmam Hatip Okullarının temeli niteliğindedir. (Kanburoğlu, 2011:34).

“1914’te yürürlüğe konulan Islâh-ı Medâris Nizamnamesi ile oluşturulan Dâru’l- Hilâfeti’l-Aliye Medresesi” ise, programı itibarıyla, günümüz İmam Hatip Okullarıyla benzerlik tanımaktadır. Bu medreselerin 4’er yıllık ve programlarında önemli ölçüde kültür ve fen derslerine yer verilen “Tali Kısım-ı Evvel ve Tali Kısım-ı Sani” olarak nitelendirilen kısımları günümüz İHO’nın orta ve lise kısmının karşılığıdır. 4 yıllık Âli kısmı ise günümüz İlahiyat Fakültelerinin karşılığıdır.”(Öcal, 2013 Akt: Akpınar, 2015:14).

“Tevhîd-i Tedrîsât Kanununun kabulüyle İmam Hatip Okulları fiilen öğretime başlamıştır. Türkiye’nin çeşitli vilayetlerinde bu okullar açılmıştır. Ders programı Medresetü’l-Vâizîn’ in geliştirilmiş biçimine benzeyen İmam Hatip Okullarında dini ağırlıklı derslerin yanında Hüsniyat, Fransızca, Tarih, Coğrafya, Cebir, Nebat, Fizyoloji, Müzik, Ruhiyat, İhtimiyat gibi ilimler de okutulmuştur. Ancak bu okulların ömrü de uzun olmamıştır. Bir kesime göre bu okullar yeterince öğrenci bulamamış ve kendiliğinden kapanmışlardır. Bir kesime göre ise bu asılsız bir iddiadır” (Öcal, 2003: 69).

Her dönemde tartışma konusu olan İmam Hatip okulları, toplumun her kesiminde farklı tartışmalara farklı yorumların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Öcal ise çalışmasında İmam Hatip Okullarının kapanışını farklı ideolojik temellere dayandırmıştır; Daha açılışlarının ilk yıllarından itibaren Bakanlık tasarruf tedbirleri adı altında yalnızca İmam Hatip Okullarına tahsisat ayırmamış, yani yapılan ödenekleri kesmiştir. Açılan okullardan mezun olan öğrencilere devlet istihdam yollarını kapatmıştır. Birtakım bahanelerle hocalar görevlerinden alınmıştır (2003: 70). 1930 yılında İmam hatip okullarının kapanması ile 1948 yılına kadar din eğitimi veren herhangi bir okul veya kurum yoktur. 1949 yılında ise Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak din hizmeti görevlileri kurslar yoluyla yetiştirilmeye başlandı.

### **1950 Demokrat Parti ve Sonrası**

1930-1948 yılları ve 1940-1951 yılları arasındaki belirsizlik 1950 yıllarda Demokrat partinin iktidara gelmesiyle bu belirsizlik ortadan kalkmaya başlamıştır.

1950’lerde İmam hatip okullarının ve öğrencilerinin sayısı artarken milli eğitim bakanlığı da uygun bir idare arayışı başlamış, bu iradenin kuruluş sırasında İmam Hatip Okullarını özel öğretim kurumları genel müdürlüğünün yetkisi altına almıştır.1951-1952 öğrenim yılında 7 imam hatip okulu ve 876 öğrenci vardır. 1958- 1959 öğrenim yılında 3625 öğrencisiyle 19 İmam Hatip okulun mevcuttur (Özgür, 2015: 48).

“Çelikdönmez ise çalışmasında demokrat parti dönemini şu şekilde anlatmıştır. İktidara 1950 seçimlerinden sonra gelen Demokrat Parti, seçim kampanyalarında söz vermiş olduğu İmam Hatip okullarını, iktidar olduğu ilk yılında açmıştır. Birinci devre 4, ikinci devre 3 yıl olan 7 yıl süreli ve bir bütün teşkil eden İmam Hatip Okulları 1951-1952 döneminde 7 vilayette açılmıştır. 1963-1964 öğretim yılında İmam Hatiplere ilk defa parasız yatılı öğrenci alınmaya başlanmıştır. 1970-1971 döneminde ise İmam Hatip sayısı 72’ye çıkmıştır, 12 Mart Muhtırası sonrasında kurulan geçici hükümetin 22 Mayıs 1972’de yayımlanan bir yönetmelikle, İmam hatip ortaokulundan sonra 4 yıl eğitim veren bir meslek okulu haline getirilmiş ve lise kısmını bitirenlere tanınan yükseköğretimin tüm programlarında eğitim hakkı kaldırılmıştır” (2013 akt: Akpınar, 2015: 14).

### **1980 ve Sonrası**

Bu dönemde ise farklı akımların özellikle yeni bir akım olan Türk-İslam sentezi modeli ile farklı olarak gündeme gelmiş bu ideolojilerle farklı dönemlerden geçmiştir.

“Bozan çalışmasında bu dönemden şu şekilde bahsetmiştir. 1980’lere gelindiğinde, İHL, o dönemin sıklıkla dillendirilen Türk-İslam Sentezi modeli ekseninde yeniden ele alınmıştır. Bu dönemde İHL, laikliği kurucu ilke olarak benimseyen Türkiye Cumhuriyeti’nin siyasî ve idarî yapılanması ile dindar vatandaşların toplumsal talep ve beklentilerini uzlaştırmaya yönelik bir ‘Cumhuriyet Projesi’ olarak görülmüştür. Bunun sonucunda İHL’nin, 1980’ler sonrasında Türk-İslam sentezi olarak zuhûr eden siyasî düşünceler eksenindeki devlet politikası içinde, niteliksel ve niceliksel olarak dönüşüm geçirdiği görülmektedir” (Bozan, 2007: 4).

### **28 Şubat 1997 ve Sonrası**

İHL, 1997-1998 yıllarında Türkiye de gündemini korumaya devam etmiştir. Bu gelişmelerin sonucu olarak, 28 Şubat 1997 yılında Milli Güvenlik Kurulu’nda alınmış olan kesintisiz ve zorunlu 8 yıllık ilköğretim kararı ile İmam Hatip Liselerine bağlı orta kısım

kapatılmıştır, Yüksek Öğretim Kanunu'nun 45. maddesinde yapılan bir düzenleme ile katsayı kararı alınmıştır. Bu karar ile İmam Hatip mezunlarının İlahiyat dışındaki fakültelere girmeleri zorlaşmıştır (Kanburoğlu, 2011 Akt: Akpınar, 2015:15).

Kanburoğlu bu dönemi şu şekilde ifade etmiştir: 28 Şubat döneminde alınan bu kararlar, Türkiye de mesleki din eğitiminde ciddi bir tahribata yol açmıştır. 1996-1997 eğitim öğretim döneminde, Türkiye'de lise öğrenimi gören 100 öğrenciden 9'u İHL'ye devam etmiş bu oran 28 Şubattan sonra hızla düşmüştür (Kanburoğlu, 2011: 4).

1997 ile 2002 arasında öğrenci sayıları 511.502'den 77.392'ye düşmüştür. revaçtaki bazı okullarda kayıtlı öğrenci sayısındaki düşüş çok artmıştır: Adana İmam Hatip Lisesinde öğrenci sayısı 6500'den 230'a düşmüş bu durumu bazı okulların kapatılması takip etmiştir: İmam hatip okullarının 1997-1998 Eğitim-Öğrenim yılındaki sayısı 605'ten 2001-2002 öğrenim yılında 558'e düşmüştür (Özgür, 2015: 62).

### **2002 Sonrası ve Günümüz**

Bu dönem İmam hatipler için yeni bir dönem olmuştur. Yeniden yapılandırılmış ve bağımsız bir hale gelmiştir. Yaygın ve Örgün din eğitiminin niteliğini artırmaya yönelik çalışmalar yapılmıştır. Din eğitiminin özgür bir platforma kavuşması için çalışmalar yapılmıştır.

“Çelik ve diğerleri çalışmasında bu dönemden şu şekilde bahsetmiştir: “28 Şubat sürecindeki olumsuzlukların ardından 2002 sonrası genelde din eğitimi, özelde ise İHO ile ilgili önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bunlardan en önemlisi, 2012'de çıkarılan 4+4+4 Eğitim Yasasıdır. Bu yeni düzenleme ile birlikte Türkiye'deki zorunlu eğitim kesintisiz 8 yıldan, 4+4+4 olmak üzere kesintili olarak 12 yıla çıkarılmıştır. 12 yıllık zorunlu eğitim uygulamasına geçişle birlikte daha önce ilköğretim ve ortaöğretim şeklinde yapılan eğitim sistemi terk edilerek 4 yıl ilkokul, 4 yıl ortaokul ve 4 yıl lise olmak üzere 3 kademeli bir yapıya geçilmiştir. 4+4+4 düzenlemesi ile yapılan en önemli değişikliklerden birisi, toplumsal taleplere dayalı olarak İHO'nun orta kısımlarının yeniden açılmasıdır. Bu düzenleme ile MEB, Talim ve Terbiye Kurulu 25.06.2012 tarih ve 69 sayılı kararıyla ortaokullarda 5, 6, 7 ve 8. Sınıflarda seçmeli olarak okutulmak üzere haftada iki saat Kur'an-ı Kerim, Hz. Muhammed'in hayatı ve temel dinî bilgiler dersi konmuştur. Bu dersler liselerin 9, 10, 11 ve 12. sınıflarında da haftada iki saat olarak seçilebilmektedir” (Çelik vd., 2013: 34).



2012 yılında ülkemizde eğitim 12 yıl olarak zorunlu hale getirilmiş ve 4+4+4 olarak; dörder yıllık ilkokul ortaokul lise olarak kademelendirilmiştir. Buna göre velilerin tercihine bırakılan ve zorunlu olmayan Anaokulundan sonra zorunlu eğitim başlamaktadır. Zorunlu eğitimin ilk kademesi olan 4 yıl ilkokuldan sonra ortaokul eğitimi gelmekte ve 5.sınıftan 8.sınıfa kadar zorunlu ortaokul dönemi başlamaktadır. Bu ikinci kademedede okullar, ortaokul ve imam hatip ortaokulları olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İsteyen anne baba çocuklarını ortaokula, isteyen de imam hatip ortaokuluna göndermektedir.

### **Müzik Eğitimi**

Müzik eğitimi insanın doğduğu ilk andan başlayıp ölümüne kadar devam eden süreçte ister bilinçli olarak isterse bilinçsiz olarak devam etmektedir. Amatör olarak devam eden bu müzik eğitimi okul yaşantısının başlaması ile birlikte genel müzik eğitimine dönmektedir. Eğitim süresince devam eden bu eğitimi okullarda bulunan müzik öğretmenleri vermektedirler.

Genel müzik eğitimi; Anaokulu ilk ve ortaöğretim kurumlarında genellikle müzik öğretmeni aracılığıyla veya sınıf öğretmenlerince koordine edilir. 2005 yılında Ankara’da toplanan “Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Başkanları “ genel müzik eğitiminin temellerini şöyle belirtmiştir.

- 1) Müzik eğitimi, temel insan haklarından biridir.
- 2) Genel müzik eğitimi herkes için gerekli, zorunlu sürekli ve kesintisizdir.
- 3) Müzik kültürü genel kültürümüzün vazgeçilmez bir ögesidir
- 4) İnsanın müziksel gelişimi ve başarısı, genel gelişimini ve akademik başarısını olumlu yönde etkiler (Tarman, 2016: 9).

Uçan’ a göre, Genel müzik eğitimi, aslında, her yaş grubunda her düzeyde gerekli ve zorunludur. Çünkü müzik, düzey ne olursa olsun herkese kazandırılması esas olan asgari genel kültürün başta gelen ayrılmaz öğelerindendir. Ancak ülkemizde okul öncesi ve ilköğretimde zorunlu olduğu halde ortaöğretim ve yükseköğretim düzeylerinde zorunlu değildir. Genel müzik eğitimi okul öncesi ve ilköğretimde sınıf öğretmeni ortaokul ve lisede müzik öğretmeni tarafından okutulur. Üniversitede ise müzik okutmanı veya müzik öğretim görevlisi tarafından yürütülür (1997: 31).

Genel müzik eğitimi sırasında bu alanda kendisini yetiştirmek isteyen öğrenciler dilerlerse ortaokul seviyesinden başlayan ve profesyonel müzik eğitimi veren kurumlarda eğitimlerine devam

etmektedirler. Konservatuvar bünyesinde bulunan ortaokul ve lise eğitiminin yanı sıra, güzel sanatlar liseleri ve sonrasında konservatuvar, müzik eğitim fakültesi ve güzel sanatlar fakültelerinde profesyonel müzik eğitimi alarak, icracı, araştırmacı, öğretmen ve akademisyen olabilmektedirler.

### **Müzik ve İnsan**

İnsan yaşamı boyunca sanatın her türüne, estetiğe, güzelliğe ihtiyaç duymuştur. Sanatın bir dalı olan müzikle de Anne karnından başlayıp yetişkinlik dönemine kadar, hep iç içe olmuştur.

Müzik insan kalbini harekete geçirir ve heyecanlandırır. Vezinli nağmelerle insan ruhu arasında, ilahi bir sır olarak şaşırtıcı bir ilgi vardır. Vezinli nağmeler karşısında insanların el, ayak ve başlarından nağmeye uygun hareketler meydana gelir. Bu hususta şöyle denilmiştir “İlkbahar ve çiçeklerinin, ud ve tellerinin hareketlendiremediği kişide, tedavisi olmayan bir karakter bozukluğu vardır (Düzenli, 2014:12).

### **Müziğin İnsan Üzerindeki Ruhsal Etkileri**

Yiğitbaş çalışmasında; müziğin insan ruhu üzerindeki etkisini ifade hususunda iki İngiliz doktordan aktarılan bir deneyde şöyledir: Doğumlarından 14 hafta önce, doğacak çocukların ana karnındaki durumlarını tetkik etmek isteyen bu hekimler, eski muayene usüllerini neticesiz ve radyografi muayenesini de tehlikeli bularak müzikal muayene usülünü tercih etmişlerdir.290 gebe kadın üzerinde yapılan müşahadede ana karnına yakın bir mesafede teyp ve plak çalmak suretiyle altısı müstesna diğerlerinin, müzikten etkilenerek analarının karınlarını tekmeledikleri ve kalp atışlarının arttığı anlaşılmıştır. istisna teşkil eden altı çocuğun da ikisi ölü doğarken diğer dördünün anormal olduğu ortaya çıkmıştır (1968: 4).

“Safiyuuddin Urmevi (1224-1294) ‘ye göre çeşitli makamlardaki bestelerin, insanlar üzerinde bıraktığı psikolojik tesirleri incelemiş ve bu makamlardan, Nevâ, Buselik, Uşşâk gibi makamların insan ruhuna güç, cesaret ve tam bir ferahlık verdiğini iddia etmiştir. Ayrıca bu makamların, Türklerin, Habeşlilerin, Zencilerin tabiatına uygun düştüğünü ve aynı zamanda dağlık bölgelerde oturan insanlara da tesir ettiğini belirtmiştir. Rast, nevrüz, irak ve ısfahan makamlarının insanı çok hoş ve zevkli bir şekilde rahatlattığını; Büzürk, Rahevî, Zirefkende, Zengüle ve hüseyini makamlarının ise insana hüznü ve gevşeklik verdiğini; bu makamlarla okunan şiirlerin de bu durumlara uygun olması gerektiğini kaydetmektedir” (Düzenli, 2014:35).

“Farabi (870-950) Türk musikisindeki makamların ruha ne şekilde etki ettiğini belirtmiş ve hangi makamın günün hangi zamanında nasıl ve ne şekilde tesir ettiğini şu şekilde açıklamıştır;

1. Rast makamı: İnsana sefa (neşe-huzur) verir.
2. Rehavi makamı: İnsana beka (sonsuzluk fikri) verir.
3. Kuçek makamı: İnsana hüzn ve elem verir.
4. Büzürk makamı: İnsana havf (korku) verir.
5. Isfahan makamı: İnsana hareket kabiliyeti, güven hissi verir.
6. Neva makamı: İnsana lezzet ve ferahlık verir.
7. Uşşak makamı: İnsana gülme hissi verir.
8. Zirgüle makamı: İnsana uyku verir.
9. Saba makamı: İnsana cesaret, kuvvet verir.
10. Buselik makamı: İnsana kuvvet verir.
11. Hüseyini makamı: İnsana sükûnet, rahatlık verir.
12. Hicaz makamı: İnsana tevazu verir.

Fârâbi aynı zamanda Türk musikisindeki makamlarının zamana göre psikolojik etkilerini de şu şekilde göstermiştir:

1. Rehavi makamı: Yalancı sabah vaktinde etkili
2. Hüseyini makamı: Sabahleyin etkili
3. Rast makamı: Güneş iki mızrak boyu iken etkili
4. Buselik makamı: Kuşluk vaktinde etkili
5. Zirgüle makamı: Öğleye doğru etkili
6. Uşşak makamı: Öğle vakti etkili
7. Hicaz makamı: İkinci vakti etkili
8. Irak makamı: Akşamüstü etkili
9. Isfahan makamı: Gün batarken etkili
10. Neva makamı: Akşam vakti etkili
11. Büzürk makamı: Yatsıdan sonra etkili
12. Zirefkend makamı: Uyku zamanı etkilidir “(Altınölçek, 1998: 61).

## YÖNTEM

### Araştırmanın Modeli

Betimsel nitelik taşıyan bu araştırmada, tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2013: 77).

Araştırmadan elde edilen verilerin zaman içerisinde pek çok etkene bağlı olarak değişebileceği, bu nedenle genellenemeyeceği anlaşılmıştır. Öğrencilerin hazırlanan ölçeğe verdikleri yanıtlar ise nicel yöntemlerle ve istatistik çalışmalarıyla betimlenmiştir

### **Araştırmanın Evren ve Örneklemi**

Araştırmanın evrenini İmam Hatip ortaokulunda 2017-2018 eğitim öğretim yılında öğrenim görmekte olan öğrenciler oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise ortaokul müzik müfredatına göre müzik dersini işleyen mesleki din eğitimi alan Afyonkarahisar Şuhut ilçesi Şuhut erkek AİHL ortaokul bölümü, Şuhut kız AİHL ortaokul bölümü öğrencileri oluşturmaktadır.

Araştırmada kullanılan ankete 2017-2018 öğretim yılında Afyonkarahisar Şuhut ilçesi Şuhut erkek AİHL ortaokul bölümü, Şuhut kız AİHL ortaokul bölümünün 5,6,7,8. Sınıflarında öğrenim görmekte olan 233 öğrenci katılmıştır.

### **Veri Toplama Yöntemleri**

Araştırmada sırasıyla, önce kaynak tarama yoluyla bilgi toplanmış, konuyla ilgili genel bilgilere ulaşılmıştır. Araştırmaya veri toplamak üzere anket tekniği uygulanmış, alt problemlerde de belirtilen çeşitli değişkenlere bağlı olarak Afyonkarahisar ili Şuhut ilçesi, Şuhut erkek AİHL ortaokul bölümü, Şuhut kız AİHL ortaokul bölümü öğrencilerinin müzik algıları üzerine ilişkin görüşleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Anket soruları yönelik olarak hazırlanmış, araştırmanın değişkenlerini oluşturduğu düşünülen bağlı olarak müzik algılarını ve tercihleri nelerin etkilediğini, sosyal, kültürel, yaş, cinsiyet, kişilik, dini ve ideolojik etkenler gibi farklı değişkenlerle görüşlerin ne şekilde, niçin ve nasıl gibi soruların yanıtları aranmaya çalışılmıştır. Araştırmada öğrencilerin müzik algı ve tercihlerindeki görüşlerini anlamak üzere yapıldığından ankette yer alan soruların görüş ve kanaat bildirecek şekilde hazırlanmasına önem verilmiş, bilgi içeren sorulara yer verilmemiştir.

### **Verilerin Çözümlemesi**

Öğrencilere ilişkin demografik bilgilerin sunumunda frekans ve yüzde değerleri kullanılarak elde edilen veriler tablolar yardımı ile özetlenmiştir. Öğrencilerin ölçekten aldıkları toplam puanların cinsiyet ve okul tercihi gibi değişkenler açısından farklılaşp farklılaşmadığının belirlenmesi amacıyla oluşan grupların iki (örn:

cinsiyet için kız ve erkek) olması nedeni ile ilişkisiz gruplar için t-testi kullanılmıştır.

### BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, örnekleme oluşturan İmam Hatip öğrencilerinin müzik algısı ve tercihleri görüşleri doğrultusunda değerlendirilebilmek üzere uygulanan anketten elde edilen veriler analiz edilerek araştırmaya konu olan durum hakkında edinilen bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmaya katılan 233 öğrencinin demografik bilgilerine ilişkin betimsel istatistikler ayrı ayrı tablolarda sunulmuştur.

**Tablo 1. Öğrencilerin Yaşlarına İlişkin Bulgular**

Öğrencilerin yaşı	Frekans	Yüzde
10 yaş	24	10,3
11 yaş	55	23,6
12 yaş	49	21,0
13 yaş	48	20,6
14 yaş	54	23,2
15 yaş	3	1,3
Toplam	233	100,0

Tablo 1'e göre çalışmaya katılan öğrencilerden 24 tanesinin (%10,3) 10 yaşında olduğu görülmektedir. 55 öğrencinin (%23,6) 11 yaşında olduğu, 49 öğrencinin (%21,0) 12 yaşında olduğu, 48 öğrencinin (%20,6) 13 yaşında olduğu 54 öğrencinin (%23,2) 14 yaşında olduğu ve 3 öğrencinin ise 15 yaşında olduğu görülmektedir. Öğrencilerin 11, 12, 13 ve 14 yaşlarında öğrencilerin dengeli dağıldıkları görülmektedir. En fazla 14 yaşında öğrencinin bulunduğu en az ise 15 yaşında öğrencinin bulunduğu görülmektedir. 10 yaşındaki öğrencilerinde de diğer yaş gruplarından daha az olduğu görülmektedir.

**Tablo 2. Öğrencilerin Cinsiyet Dağılımına İlişkin Bulgular**

Cinsiyet	Frekans	Yüzde
Bayan	125	53,6
Erkek	108	46,4
Toplam	233	100,0

Tablo 2’ de göre çalışmaya katılan toplam 233 öğrencinin 125’i (%53,6) bayan, 108’i (%46,4) ise erkektir. Bu bulgulara göre çalışmaya katılan öğrencilerin cinsiyet bakımından dengeli dağıldığı söylenebilir.

**Tablo 3. Öğrencilerin Baba Mesleklerine Yönelik Dağılımına İlişkin Bulgular**

Baba Mesleği	Frekans	Yüzde
Memur	31	13,3
Emekli	3	1,3
Esnaf	33	14,2
Serbest meslek	54	23,2
Çiftçi	55	23,6
İşçi	57	24,5
Toplam	233	100,0

Tablo 9’a göre öğrencilerin babalarının farklı meslek gruplarına sahip oldukları görülmektedir. Babası memur olan 31 öğrenci çalışmaya katılanların %13,3’ünü oluşturmaktadır. Babası emekli olan sadece 3 öğrencinin olduğu görülmektedir. Babası esnaf olanlar (33 öğrenci) tüm grubun %14,2’sini oluşturmaktadır. Babası serbest meslek sahibi olan 54 öğrenci tüm grubun yaklaşık dörtte birini (%23,2) oluşturmaktadır. Babası çiftçi olanlarında tüm grubun yaklaşık dörtte birini (%23,6) oluşturduğu görülmektedir. Babası işçi olan 57 öğrencinin çiftçi ve serbest meslek gruplarına benzer şekilde tüm grubun yaklaşık olarak dörtte birini (%24,5) oluşturduğu görülmektedir.

**Tablo 4. Öğrencilerin Anne Mesleklerine Yönelik Dağılımına İlişkin Bulgular**

Anne Mesleği	Frekans	Yüzde
Memur	8	3,4
İşçi	9	3,9
Ev hanımı	216	92,7
Toplam	233	100,0

Tablo 4’e göre öğrencilerin büyük çoğunluğunun annesinin ev hanımı olduğu görülmektedir. Annesi ev hanımı olan 216 öğrenci tüm grubun %92,7 sini oluşturmaktadır. Annesi memur olan 8 öğrenci tüm grubun %3,4’ünü, annesi işçi olan 9 öğrenci ise tüm grubun %3,9’unu oluşturmaktadır. Sonuç olarak çalışmaya katılan öğrencilerin annelerinin büyük çoğunluğunun ev hanımı olduğu görülmektedir.

**Tablo 5. Öğrencilerin Okulda Okuma Tercihini Kendisinin Yapıp Yapmaması Durumuna Yönelik Dağılımına İlişkin Bulgular**

Okulda okumayı kendisi seçenler	Frekans	Yüzde
Evet	191	82,0
Hayır	42	18,0
Toplam	233	100,0

Tablo 5'e göre okuduğu okulu kendisi seçen 191 öğrencinin olduğu görülmektedir. bu öğrenciler tüm grubun %82'sini oluşturmaktadır. Okuduğu okulda okumayı kendisi seçmeyen 42 öğrenci ise tüm grubun %18'ini oluşturmaktadır. Bu yaş aralığında bu tabloya göre öğrencilerin kendi tercihlerini büyük oranda yaparak okullarını seçtikleri söylenebilir. Buradaki %18'lik hayır oranı öğrencilerin özgürce tercih yapamadığını ve istemediği bir okula kendi isteği dışında gitmek zorunda kaldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Tablo 6. Öğrencilerin Birinci Alt Probleme İlişkin Maddelere Verdikleri Yanıtların Dağılımı**

Madde	Katılıyorum		Kısmen katılıyorum		Katılmıyorum	
	N	%	N	%	N	%
1. Annem müzik dinlememi istemez	20	8,58	48	20,60	165	70,82
2. Babam müzik dinlememi istemez	23	9,87	52	22,32	158	67,81
3. Annem müzikle uğraşmamın günah olduğunu söyler	17	7,30	20	8,58	196	84,12
4. Babam müzikle uğraşmamın günah olduğunu söyler	18	7,73	19	8,15	196	84,12
5. Anne ve babam müzik dinlemekten hoşlanırlar	65	27,90	133	57,08	35	15,02

Birinci alt probleme ait sorularda anne ve babaların öğrencilerin müzik dinlemesi üzerindeki görüşlerin müspet olup olmadığı ve müziğe karşı bakış açılarını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında velilerin müziğe karşı bakış açılarının büyük oranda müspet olduğu ortaya çıkmıştır. Olumsuz görüş bildirenlerin ortalaması ise %30 dur. Bu oran velilerin

öğrenci üzerindeki müzik dinleme tercihinin kurduğu ciddi bir baskıdır.

Tablo 6’da görüldüğü üzere 1, 2, 3, ve 4. numaralı maddelerin müzikle ilgili olumsuz ifadeler oldukları görülmektedir. Öğrencilerin 1 ve 2. soruya verdikleri yanıtların birbirine paralel olduğu görülmektedir. Öğrencilerin yaklaşık olarak %10’unun belirtilen ifadeler katıldıkları %20’sinin kısmen katıldıkları görülmektedir. Öğrencilerin üçte ikisinden fazlasının (1. Soru için %70,82 ve 2. Soru için %67,81) belirtilen ifadeler katılmadıkları görülmektedir. 3 ve dördüncü sorular içinde verdikleri yanıtlar bakımından da benzer dağılıma sahip oldukları görülmektedir. Öğrencilerin yaklaşık olarak %7,5’inin belirtilen ifadeler katıldıkları %8’inin kısmen katıldıkları görülmektedir. Öğrencilerin çoğunluğunun ise (%84,12,82) her iki soru içinde belirtilen ifadeler katılmadıkları görülmektedir. bu bulgulara göre anne ve babalarının öğrencilerin müzik dinlemelerine istemediği yönündeki ifadeye katılmadıkları görülmektedir. Ayrıca öğrencilerin çoğunluğunun anne ve babalarının müzik dinlemenin günah olacağı yönünde bir söylemde olmadığı görülmektedir. Öğrencilerin 65 tanesinin (%27,9) anne ve babasının müzik dinlemekten hoşlandığını ifade ettiği görülmektedir. öğrencilerin 133 tanesinin ise anne ve babasının müzik dinlemekten hoşlandığı yönündeki ifadeye kısmen katıldıkları görülmektedir. 35 öğrencinin ise anne ve babasının müzik dinlemekten hoşlanmadığını ifade ettiği görülmektedir.

**Tablo 7. Öğrencilerin İkinci Alt Probleme İlişkin Maddelere Verdikleri Yanıtların Dağılımı**

Madde	Katılıyorum		Kısmen katılıyorum		Katılmıyorum	
	N	%	N	%	N	%
6.Müzik dinlemekten hoşlanırım	181	77,68	31	13,30	21	9,01
7.Televizyonda müzik kanallarını dinlemeyi severim	105	45,06	72	30,90	56	24,03
8.Radyodan müzik dinlemekten hoşlanmam	102	43,78	64	27,47	67	28,76
9.Sosyal medyada müzik ile ilgili siteleri gezmeyi severim	93	39,91	36	15,45	104	44,64
10.Sosyal medyada müzik ile ilgili paylaşımlar yaparım	31	13,30	34	14,59	168	72,10



İkinci alt probleme ait sorularda ise öğrencilerin müziğe karşı bakış açılarını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Ortaya çıkan sonuçlarda öğrencilerin büyük bir bölümü müziği dinlemeyi sevdiği verilerine ulaşılmıştır. Sosyal medyada müzik ile ilgili siteleri gezme ve paylaşımlarda bulunma sorularında çıkan sonucun olumsuz olması genelde öğrencilerin bu tür ortamlarda oyun tabanlı sitelerde daha fazla vakit geçirdiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Radyoda müzik dinleme oranının düşük çıkmasının nedeni ise teknolojik olarak televizyon ve bilgisayarı daha çok tercih edildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Tablo 7'ye göre öğrencilerin çoğunluğunun müzik dinlemekten hoşlandığı görülmektedir. Çalışmaya katılan 181 öğrencinin (%77,68) müzik dinlemekten hoşlandığı, 21 öğrencinin (%9,01) ise müzik dinlemekten hoşlanmadığı görülmektedir. Öğrencilerin yarıya yakınının televizyonda müzik kanalları dinlemeyi sevdiği görülmektedir. 105 öğrencinin (%45,06) televizyonda müzik kanallarını dinlemeyi sevdiği, diğer taraftan 56 öğrencinin (%24,03) ise televizyonda müzik dinlemeyi sevmediği görülmektedir. Öğrencilerin yarıya yakınının radyodan müzik dinlemekten hoşlanmadıkları görülmektedir. Bu düşünceye sahip 102 öğrenci çalışmaya katılanların %43,78'inin oluşturmaktadır. Sosyal medyada müzikle ilgili siteleri gezmeyi seven öğrenci sayısı 93 (%39,91) iken sosyal medyada müzikle ilgili paylaşım yapan öğrenci sayısının 31 (%13,30) olduğu görülmektedir.

**Tablo 8. Öğrencilerin Üçüncü Alt Probleme İlişkin Maddelere Verdikleri Yanıtların Dağılımı**

Madde	Katılıyorum		Kısmen katılıyorum		Katılmıyorum	
	N	%	N	%	N	%
11.Okulumda müzik derslerine girmeyi seviyorum	195	83,69	23	9,87	15	6,44
12.Derste ilahi okunmasını istiyorum	104	44,64	91	39,06	38	16,31
13.Derste öğretilen şarkılardan hoşlanmıyorum	39	16,74	35	15,02	159	68,24
14.Şarkı söylemeyi seviyorum	142	60,94	62	26,61	29	12,45
15.Müzik aleti çalmayı sevmiyorum	96	41,20	49	21,03	88	37,77

Üçüncü alt probleme ait sorularda öğrencilerin müzik dersine karşı bakış açılarını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Ortaya çıkan sonuçlarda öğrencilerin genel anlamda müzik dersine olan bakış açılarının olumlu olduğu verilerine ulaşılmıştır. Derste ilahi okunmasını isteyen öğrencilerin oranı ise oldukça yüksektir. Ortaya çıkan bu sonuç ise okulun kimyası gereği beklenen bir sonuçtur. Müzik aleti çalmayı sevmeyen öğrencilerin oranının yüksek olması ise ilkokuldan gelen müzik dersi hazır bulunmuşluğun düşük olması ve müzik aletini ilk defa ortaokulda çaldığı verilerine ulaşılmıştır.

Tablo 8'e göre öğrencilerin büyük çoğunluğunun okuldaki müzik derslerine girmeyi sevdiği görülmektedir. 195 öğrencinin (%83,69) müzik dersine girmeyi sevdiğini belirttiği görülmektedir. Öğrencilerin yarıya yakınının (104 öğrenci) derste ilahi okunmasını istediği tespit edilmiştir. Derste öğretilen şarkılardan hoşlanmayan öğrencilerin oranının %16,74 olduğu görülmektedir. Ayrıca 96 öğrencinin de (%41,20) müzik aleti çalmayı sevmeyişi tespit edilmiştir. Diğer taraftan 142 öğrencinin (%60,94) şarkı söylemeyi sevdiği belirlenmiştir.

**Tablo 9. Öğrencilerin Dördüncü Alt Probleme İlişkin Maddelere Verdikleri Yanıtların Dağılımı**

Madde	Katılıyorum		Kısmen katılıyorum		Katılmıyorum	
	N	%	N	%	N	%
16.İleride müzik ile ilgili bir okulda okumak isterim	51	21,89	70	30,04	112	48,07
17.Müziği meslek olarak yapmak isterim	47	20,17	56	24,03	130	55,79
18.İleride müzik öğretmeni olmak isterim	43	18,45	55	23,61	135	57,94
19.İleride sanatçı olup şarkı söylemek istemem	113	48,50	40	17,17	80	34,33
20.Klip çekip televizyona çıkmak isterim	45	19,31	41	17,60	147	63,09

Dördüncü alt probleme ait sorularda ise öğrencilerin müziği mesleki anlamda düşünüp düşünmediği verilerini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Ortaya çıkan sonuçlarda beklenmeyen sonuçlarda

büyük oranda olumsuz görüş bildirilmiş olup bunun nedeninin ise İmam Hatip olgusuna ters düşen idealler olacağı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Tablo 9'daki maddelerin genel olarak öğrencilerin gelecekte müzikle ilgili düşüncelerine yönelik ifadelerin yer aldığı görülmektedir. Öğrencilerin yaklaşık beşte birinin gelecekte müzikle ilgili bir okulda okumak istediği (51 öğrenci) ve müziği bir meslek olarak yapmak istediği(47 öğrenci) veya müzik öğretmeni olmak istediği (43 öğrenci) görülmektedir. Öğrencilerin yarıya yakınının (113) ileride sanatçı olmayı düşünmediği görülmektedir. Öte yandan öğrencilerin %19,31'inin klip çekerek televizyona çıkmak istediği tespit edilmiştir. Öğrencilere bu araştırma kapsamında sunulan ankette “kişilik olarak nasıl bir insansınız” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlara ilişkin bulgular tablo 10 da sunulmuştur.

**Tablo 10. Öğrencilerin Kişiliklerine İlişkin Kendi Algılarına Yönelik Bulgular**

Kişilik Türü	Frekans	%		Kişilik Türü	Frekans	%
Duygusal	39	16,7		duygusal-sinirli-romantik-çalışkan	4	1,7
Çalışkan	28	12,0		duygusal-sinirli-romantik-çalışkan-araştırmacı	4	1,7
duygusal-çalışkan	19	8,2		duygusal-romantik	3	1,3
Sinirli	17	7,3		sinirli-araştırmacı	3	1,3
duygusal-çalışkan-araştırmacı	17	7,3		romantik-çalışkan	3	1,3
Araştırmacı	13	5,6		duygusal-sinirli-romantik	3	1,3
duygusal-sinirli-çalışkan	13	5,6		duygusal-romantik-çalışkan-araştırmacı	3	1,3
duygusal-sinirli	11	4,7		duygusal-romantik-araştırmacı	2	0,9
duygusal-araştırmacı	10	4,3		romantik-çalışkan-araştırmacı	2	0,9
Romantik	6	2,6		duygusal-sinirli-	2	0,9

			çalışkan-araştırmacı		
sinirli-çalışkan	6	2,6	Tembel	1	0,4
sinirli-çalışkan-araştırmacı	6	2,6	duygusal-tembel	1	0,4
duygusal-sinirli-araştırmacı	5	2,1	sinirli-romantik	1	0,4
çalışkan-araştırmacı	4	1,7	sinirli-tembel	1	0,4
duygusal-romantik-çalışkan	4	1,7	duygusal-sinirli-tembel	1	0,4
			sinirli-romantik-çalışkan	1	0,4

Tablo 10'a göre 39 öğrencinin (%16,7) kişilik olarak kendisini sadece duygusal olarak tanımladıkları görülmektedir. 28 öğrencinin (%12,0) kişilik olarak kendisini sadece çalışkan olarak tanımladıkları görülmektedir. 19 öğrencinin (%8,2) kişilik olarak kendisini hem duygusal hem de çalışkan olarak tanımladıkları görülmektedir. 17 öğrencinin (%7,3) kendisini sadece sinirli olarak tanımladığı, 13 öğrencinin (%5,6) kendisini sadece araştırmacı olarak tanımladığı görülmektedir. 6 öğrencinin kendisini romantik olarak tanımladığı görülmektedir. Tablodaki veriler birlikte değerlendirildiğinde kendisinin duygusal olduğunu ifade eden toplam 141 öğrencinin olduğu, sinirli olduğunu ifade eden toplam 78 öğrencinin olduğu, romantik olduğunu ifade eden toplam 36 öğrencinin olduğu, çalışkan olduğunu ifade eden toplam 116 öğrencinin olduğu, araştırmacı olduğunu ifade eden toplam 71 öğrencinin olduğu ve tembel olduğunu ifade eden toplam 4 öğrencinin olduğu görülmektedir.

**Tablo 11. Sıklıkla Dinlenen Müzik Türü**

Müzik türü	Frekans	%	Müzik türü	Frekans	%
Pop/rock	94	40,3	Pop/rock-TSM-	2	0,9
İlahi	26	11,2	İlahi-TSM-	2	0,9
Pop/rock-ilahi-	24	10,3	İlahi-diğer-	2	0,9
Pop/rock-Arabesk-	17	7,3	Klasik	1	0,4
Arabesk	9	3,9	Diğer	1	0,4
Pop/rock-diğer-	6	2,6	Pop/rock-klasik-	1	0,4
Belirtmeyenler	6	2,6	Klasik-ilahi-	1	0,4
THM	5	2,1	Klasik-THM-	1	0,4
İlahi-Arabesk-	4	1,7	Arabesk-diğer-	1	0,4

Pop/rock-ilahi-Arabesk-	4	1,7		Pop/rock-klasik-Arabesk-	1	0,4
Pop/rock-ilahi-diğer-	4	1,7		Pop/rock-ilahi-TSM-	1	0,4
TSM	3	1,3		Pop/rock-TSM-THM-	1	0,4
Pop/rock-THM-	3	1,3		Pop/rock-TSM-Arabesk-	1	0,4
İlahi-THM-	3	1,3		Pop/rock-THM-Arabesk-	1	0,4
Pop/rock-ilahi-THM-	3	1,3		İlahi-TSM-THM-	1	0,4
Pop/rock-ilahi-Arabesk-diğer-	3	1,3		İlahi-THM-Arabesk-	1	0,4

Öğrencilerin sıklıkla dinlediği müzik türleri sorusundan çıkan sonuçlarda ise büyük oranda pop ve rock müzik dinlendiği İlahi dinleyenlerin oranının ise bu türlere göre %11,2 oranla düşük kaldığı verilerine ulaşılmıştır. Bu ortaya çıkan sonuç beklenmeyen bir sonuçtur.

Tablo 11'e göre öğrencilerin %40,3'ünün (94 öğrenci) pop/rock türünde müzik dinledikleri görülmektedir. İlahi dinleyen 26 öğrenci tüm grubun %11,2'sini oluşturmaktadır. Pop/rock ve ilahi dinleyenlerin sayısı 24 olduğu görülmektedir. Tablodaki veriler birlikte değerlendirildiğinde toplamda 166 öğrencinin sıklıkla pop/rock dinledikleri, 5 öğrencinin klasik müzik dinlediği, 79 öğrencinin ilahi dinlediği, 11 öğrencinin TSM dinlediği, 19 öğrencinin THM dinlediği, 42 öğrencinin arabesk dinlediği ve 17 öğrencinin belirtilen türlerin dışında müzik türlerinin dinlediği tespit edilmiştir.

**Tablo12. Öğrencilerin Evlerinde En Çok Bulunan Cd- Kaset Türü**

Müzik türü	Frekans	%		Müzik türü	Frekans	%
İlahi	54	23,2		pop/rock-klasik-	2	0,9
pop\rock	53	22,7		pop/rock-diğer-	2	0,9
pop/rock-ilahi-	23	9,9		ilahi-TSM-	2	0,9
Diğer	15	6,4		pop/rock-ilahi-TSM-	2	0,9
Arabesk	14	6,0		pop/rock-ilahi-THM-	2	0,9
THM	13	5,6		klasik	1	0,4

pop/rock- Arabesk-	8	3,4		klasik-ilahi-	1	0,4
TSM	5	2,1		ilahi-diğer-	1	0,4
ilahi-THM-	4	1,7		TSM-THM-	1	0,4
ilahi-Arabesk-	4	1,7		pop/rock- ilahi-diğer-	1	0,4
pop/rock-ilahi- Arabesk-	4	1,7		ilahi-TSM- THM-	1	0,4
pop/rock- TSM-	3	1,3		ilahi-TSM- Arabesk-	1	0,4
pop/rock- THM-	3	1,3		ilahi-THM- Arabesk-	1	0,4
pop/rock- klasik-	2	,9		ilahi-TSM- THM- Arabesk-	1	0,4

Öğrencilerin evlerinde en çok bulunan cd-kaset Türü sorusunda genel anlamda beklenen bir sonuç olan İlahi türü yüksek çıkmıştır. Pop ve Rock türünün İlahiyle neredeyse aynı oranda olması da beklenmeyen bir sonuçtur.

Tablo 12'ye göre öğrencilerin %23,2'sinin (54 öğrenci) evlerinde ilahi türünde cd veya kaset olduğunu belirttiği görülmektedir. pop rock türünde cd veya kaseti olan 53 öğrenci tüm grubun %22,7'sini oluşturmaktadır. Pop/rock ve ilahi türünde cd veya kaset olduğunu ifade eden 23 öğrenci olduğu görülmektedir. Tablodaki veriler birlikte değerlendirildiğinde toplamda 103 öğrencinin evinde en çok pop/rock türünde cd veya kaset olduğunu belirttiği, 2 öğrencinin klasik müzik türünde, 69 öğrencinin ilahi türünde, 11 öğrencinin TSM türünde, 19 öğrencinin THM türünde, 21 öğrencinin arabesk türünde ve 17 öğrencinin evinde belirtilen türlerin dışında bir türde cd veya kasetin olduğu tespit edilmiştir.

**Tablo 13. Öğrencilerin Annelerinin Dinledikleri Müzik Türüne İlişkin Bulgular**

Müzik türü	Frekans	%		Müzik türü	Frekans	%
İlahi	101	43,3		Pop/rock- THM	3	1,3
Dinlemez	34	14,5		İlahi-TSM- THM	3	1,3
Pop/rock- ilahi	17	7,3		Klasik-ilahi	2	0,9
Pop\rock	14	6,0		Pop/rock-	2	0,9

				ilahi-Arabesk		
İlahi-THM	10	4,3		Klasik-ilahi-Arabesk	2	0,9
Klasik	9	3,9		Pop/rock-klasik	1	0,4
THM	8	3,4		Pop/rock-Arabesk	1	0,4
Arabesk	7	3,0		THM-Arabesk	1	0,4
İlahi-TSM	6	2,6		Pop/rock-TSM-Arabesk	1	0,4
İlahi-Arabesk	6	2,6		Klasik-ilahi-THM	1	0,4
TSM	4	1,7				

Tablo 13'e göre öğrencilerin %43,3'ünün (101 öğrenci) annelerinin ilahi dinlediğini belirttiği görülmektedir. 34 öğrenci (14,5) annelerinin müzik dinlemediğini belirttiği görülmektedir. Annelerinin pop/rock ve ilahi dinlediğinin ifade eden 17 öğrenci olduğu görülmektedir. Tablodaki veriler birlikte değerlendirildiğinde toplamda 40 öğrencinin annesinin pop/rock türünde müzik dinlediğini belirttiği, 15 öğrencinin klasik müzik türünde, 15 öğrencinin ilahi, 15 öğrencinin TSM türünde, 26 öğrencinin THM türünde, 20 öğrencinin arabesk türünde müzik dinlediğini belirttiği görülmektedir. 34 öğrencinin annesinin müzik dinlemediğini belirttiği tespit edilmiştir.

**Tablo 14. Öğrencilerin Babalarının Dinledikleri Müzik Türüne İlişkin Bulgular**

Müzik türü	Frekans	%		Müzik türü	Frekans	%
Dinlemez	56	23,9		THM-Arabesk	3	1,3
Arabesk	31	13,3		TSM-THM-Arabesk	3	1,3
İlahi	30	12,9		Pop/rock-ilahi	2	0,9
THM	20	8,6		Pop/rock-THM	2	0,9
Klasik	19	8,2		Klasik-ilahi	2	0,9
Pop\rock	15	6,4		Klasik-TSM	1	0,4
İlahi-Arabesk	8	3,4		Pop/rock-ilahi-THM	1	0,4
TSM	6	2,6		Pop/rock-ilahi-Arabesk	1	0,4

Pop/rock-Arabesk	6	2,6		Klasik-ilahi-TSM	1	0,4
Pop/rock-TSM	5	2,1		Klasik-TSM-THM	1	0,4
İlahi-THM	5	2,1		İlahi-TSM-THM	1	0,4
TSM-THM	5	2,1		Pop/rock-ilahi-THM-Arabesk	1	0,4
İlahi-TSM	4	1,7		Pop/rock-ilahi-TSM-THM-Arabesk	1	0,4
Klasik-THM	3	1,3				

Tablo 14'e göre öğrencilerin %23,9'unun (56 öğrenci) babalarının müzik dinlemediğini belirttiği görülmektedir. 31 öğrenci (13,3) babalarının arabesk müzik dinlediğini belirttiği görülmektedir. Babalarının ilahi dinlediğinin ifade eden 30 öğrenci olduğu görülmektedir. Tablodaki veriler birlikte değerlendirildiğinde toplamda 34 öğrencinin babasının pop/rock türünde müzik dinlediğini belirttiği, 27 öğrencinin klasik müzik türünde, 57 öğrencinin ilahi, 28 öğrencinin TSM türünde, 46 öğrencinin THM türünde, 55 öğrencinin arabesk türünde müzik dinlediğini belirttiği görülmektedir. 56 öğrencinin babasının müzik dinlemediğini belirttiği tespit edilmiştir.

Öğrencilerin dinlemeyi en çok sevdiği müzik türünden seçtikleri iki şarkıya ilişkin analizler sonucunda 233 öğrencinin toplam 203 farklı şarkı belirttiği tespit edilmiştir. Bu şarkılar içinde frekansı 10 ve üzerinde olan şarkılar ve frekanslarına ilişkin bulgular tablo 21 da sunulmuştur.

**Tablo 15. Öğrencilerin Dinlemeyi En Çok Sevdiği Müzik Türünden Seçtikleri Şarkılara İlişkin Bulgular**

Şarkı	Frekans
Yolla kaderim	24
O sen olsan bari	23
Bizim hikaye	21
Gece gölgenin rahatına bak	21
Cevapsız çınlama	17
Vermem seni ellere	16
Yüreğim davacı	12



*\*öğrenciler iki farklı şarkı seçtikleri için sadece frekans değeri sunulmuş, yüzde değeri sunulmamıştır.*

Öğrencilerin dinlemeyi en çok sevdiği müzik türünden seçtikleri şarkılara ilişkin bulgularda ise öğrencilerin İlahi türünü dinlemeyi sevdiği ve derste okunmasını talep etmesine rağmen burada çıkan sonuçlarda hep popüler kültüre ait pop, arabesk rap türlerinden olan şarkıları dinlediği verilerine ulaşılmıştır.

Öğrencilerin dinlemeyi en çok sevdiği müzik türünden seçtikleri iki şarkıcıya ilişkin analizler sonucunda 233 öğrencinin toplam 110 farklı şarkıcı belirttiği tespit edilmiştir. En fazla öğrenci (24 öğrenci) tarafından seçilen şarkının “Yolla kaderim (Tarkan)” olduğu görülmektedir. “O sen olsan bari (Aleyna Tilki)” şarkısını 23 farklı öğrencinin seçtiği görülmektedir. Çağatay Akmanın söylediği “Bizim Hikaye (21 öğrenci)”, “Gece gölgenin rahatına bak (21 öğrenci)” ve “Yüreğim davacı (12 öğrenci)” şarkıların öğrencilerin en çok dinledikleri şarkılar arasında olduğu görülmektedir. Emrah Karaduman’ın söylediği “Cevapsız çınlama” şarkısını 17 öğrencinin seçtiği, Oğuzhan Koç’un söylediği “Vermem seni ellere” şarkısının 16 öğrenci tarafından seçildiği görülmektedir.

**Tablo 16. Öğrencilerin Dinlemeyi En Çok Sevdiği Müzik Türünden Seçtikleri Şarkıcılara İlişkin Bulgular**

Şarkıcı	Frekans
Çağatay Akman	51
Aleyna Tilki	43
Mustafa Ceceli	36
Tarkan	33
Hadise	23
İrem Derici	19
Oğuzhan Koç	13
Murat Boz	11
Feride Hilal Akın	10
Burak King	10

*\*öğrenciler iki farklı şarkıcı seçtikleri için sadece frekans değeri sunulmuş, yüzde değeri sunulmamıştır.*

Öğrencilerin dinlemeyi en çok sevdiği müzik türünden seçtikleri şarkıcılara ilişkin bulgularda ise yine beklenmeyen bir oranla popüler kültürün şarkıcıları yer almıştır. En büyük oranla Çağatay Akman’ın seçilmesi büyük oranda çok yeni bir tür olan arabesk rap türünün dinlendiği verilerini ortaya çıkarmıştır. Ortaya

çıkan sonuçlarda ilahi türünden şarkıcıların olmaması ise beklenmeyen bir sonuçtur.

Öğrencilerin en çok sevdiği müzik türünden şarkıcılar arasında en fazla Çağatay Akman'ı seçtikleri görülmektedir. Bir önceki tabloda sunulan şarkılara ilişkin bulgular dikkate alındığında Çağatay Akman'ın seçilmesinin beklenen bir sonuç olduğu ortaya çıkmaktadır. Öğrencilerin seçtikleri şarkıcılar arasında frekansı 10 ve üstünde olan şarkıcılar arasında 4 bayan şarkıcının ve 6 erkek şarkıcının olduğu görülmektedir.

**Tablo 17. Öğrencilerin En Çok Dinlemekten Hoşlandıkları Şarkıcıların Cinsiyeti**

Şarkıcı cinsiyeti	Frekans	Yüzde
Bayan	18	7,7
Erkek	31	13,3
Her İkisi	184	79,0
Toplam	233	100,0

Tablo 17'ye göre 184 öğrenci (%79) cinsiyet fark etmeksizin sanatçıları dinlediğini belirttiği görülmektedir. Bayan sanatçıları dinlemekten hoşlandığını belirten 18 öğrencinin (%7,7) olduğu ve erkek sanatçıları dinlemekten hoşlandığını belirten 31 öğrencinin olduğu görülmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Elde edilen anket verilerinin sonuçlarına göre, ankete katılan bireylerin büyük bir kısmının anne ve babalarının müzik dinlemesine karışmadıkları, ankete katılan bireylerin yaklaşık % 8.5 lik bir kesim ailesinin müzik dinlemesine karıştığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Ankete katılanların verdikleri cevaplar sonucunda ailelerin yaklaşık beşte birinin müzik dinlemekten hoşlanmadıkları ve dinleme tercihinde karışma yada izin vermeme nedeninin müzikle uğraşmanın günah olduğunu belirttikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Ankete katılan bireylerin büyük bir kısmı müzik dinlemekten hoşlanırken %9,01' lik bir kesimin müzik dinlemekten hoşlanmadıkları görülmüştür. Anketten elde edilen verilere göre yarıya yakın bir kesimin televizyon ve radyodan müzik dinlemeyi sevdiği sonucuna ulaşılmıştır. Yarıya yakın bir kesimin ise radyo ve

televizyondan müzik dinlemeyi sevmedikleri verilerine ulaşılmıştır. Sosyal medyada müzikle ilgili siteleri gezmeyi seven öğrencinin (%39,91) iken sosyal medyada müzikle ilgili paylaşım yapmayı seven öğrenci oranı %13,30 dur. sosyal medyada müzik ile sitelerde gezinme ve paylaşım yapmayı sevmeyenlerin oranının yüksek olması bölgedeki öğrencilerin genel anlamda kırsal kesimden olması internet vb. sosyal medya kullanımında genel olarak oyun tabanlı internet siteleri veya programlarda daha fazla vakit geçirdikleri görülmektedir.

Ankete katılan bireylerin büyük çoğunluğunun (%83.69) okuldaki müzik derslerine girmeyi sevdiği ve bu dersten keyif aldıkları görülmektedir. Öğrencilerin ise yarıya yakınının derste ilahi okunmasını talep ettiği görülmüştür. Bunun nedeninin ise okulun İmam Hatip olması ve ilahinin bu okulun kimyasına uygun olduğu verilerine ulaşılmıştır. Derste öğretilen şarkılardan hoşlanmayan öğrencilerin oranının %16,74 gibi düşük bir ortalama olduğu ayrıca %41,20 lik bir kesimin müzik aleti çalmayı sevmeyi tespit edilmiştir. Bu durumun nedeni ise ilköğretimdeki müzik eğitiminin eksik olması ve bu yöndeki hazır bulunuşluk düzeylerinin zayıf olduğu verilerine ulaşılmıştır. Diğer taraftan %60,94 oranla yarıdan daha fazla bir kesimin ise şarkı söylemeyi sevdiği belirlenmiştir.

Ankete katılan bireylerin yarıya yakını ilerde müzikle ilgili bir okulda okumak istememektedir. Müziği meslek olarak yapmak istemeyenlerin ilerde müzik olmak istemeyenlerin, Klip çekip televizyona çıkmak istemeyenlerin oranı ise yarıdan fazladır. Bu durumun nedeni ise mesleki din eğitimi veren İmam Hatip okulunda eğitim görmeleri ve bu okulun yapı olarak toplumdaki imam hatipli olgusuna ters düşecek idealler olacağı verilerine ulaşılmıştır. İlerde şarkıcı olmak isteyenlerin oranı ise neredeyse yarıya yakındır.

### **Elde edilen veriler sonucunda;**

İmam Hatip Okullarında müzik dersine giren öğretmenlerin hassas bir konu olması münasebetiyle ciddi bir hazırlık yaptıktan sonra din ve müzik ile ilgili bilgileri, müziğin, şarkı söylemenin ve müzik aleti çalmanın haram olmadığı konusunda derste çeşitli bilgiler vermesi gerekmektedir.

İmam Hatip veya normal ortaokullarda öğrencilere müzik dersinde sıkı bir müfredat uygulamak yerine öğrencilerin seviyesi ve verilecek içeriğin zararlı bir içerik olmaması göz önünde bulundurularak onların sevdiği şarkıları, ilahileri veya etkinlikleri yapmak gerekmektedir.

İmam Hatip veya normal ortaokullarda bölgenin kültürel dokusu, sosyallık ve mutaassıplık durumlarına göre öğrenci velilerinin müzik dersinin önemini ve velilerin bu derse olan bakışlarını müspet hale getirmek gerekmektedir. Bunun için gerekirse mutaassıp bir kesimin ağırlıklı olduğu bir bölge ise velilerle din ve müzik konulu küçük toplantılar yapmak, velilerin bu konudaki öğrenci üzerine uyguladığı baskının ortadan kaldırılması gerekmektedir.

Müzik öğretmenlerinin derslerde öğrencilere müziği sevecek etkinlikler yaptırması, Televizyonda, radyoda, sosyal medyada müzikten nasıl istifade etmesi gerektiğinin öğrencilerin seviyelerine göre anlatılması, bu konuda bir farkındalığın oluşturulması gerekmektedir.

İlköğretimde müzik eğitiminin bu alana hakim olmayan sınıf öğretmenleri tarafından verilmesi veya müzik dersinde başka sözel ve sayısal derslerin işlenmesi öğrencilerin ortaöğretimde müzik dersi hazır bulunuşluklarının yeterli olmamasına ve ortaöğretimde müfredatı uygulamaya çalışan müzik öğretmenlerinin bocalamasına neden olmaktadır. Bu durumdan dolayı bu derslere ilköğretimde özel okullarda olduğu gibi müzik öğretmenlerinin girmesi, ya da sınıf öğretmenlerinin eğitim fakültesinde ciddi bir müzik eğitiminden geçmesi gerekmektedir,

İmam Hatip Okullarında çalışan müzik öğretmenlerinin öğrencilere dini musiki kavramının anlatılması, Ezanın, Kuran-ı Kerim okunması sırasında musikinin kullanıldığının, ilahinin de aslında bir müzik olduğunun anlatılması yani müziğin dinde de var olduğunun anlatılması önerilmektedir.

Öğrencilere ileride müzik alanında ilerlemek isterlerse bu alanda ilerleyişi, kariyer basamaklarında neler yapabileceği hususunda aydınlatılmalı ve bu konuda öğrencilerin kafasında oluşan karmaşıklığın ve yanlış bilgilerin düzeltilmesi gerekir.

Müzik öğretmeninin öğrencilere müzik türlerinin, müzik aletlerinin çok iyi bir şekilde anlatılması, içeriği uygun olmayan, müstehcen müziklerden sakınmayı, seçici olmasını, ciddi bir müzik kültürünün oluşturulması gerekir.

Özellikle İmam Hatip okullarında müzik öğretmenlerinin öğrencileri ilahi türünde arabesk tarzda yazılmış, içerik yönünden öğrencilerin yaş durumuna uygun olmayan ilahilerden muhafaza etmek, kaliteli sanat değeri taşıyan ilahileri dinlemeye teşvik etmek, bu konuda da seçici olmayı öğretmek gerekir.

Velilerin öğrencilerin okul tercihlerinde istemediği tercihleri yaptırmaması, veli baskısıyla özgür bir tercih yapılmadığı, istemediği bir okula gitmesi halinde bunun sonuçlarının öğrencilerin psikolojik ve başarı yönünden ciddi sonuçları olacağı bu okul tercihleri yapılmadan önce MEB tarafından konferanslar verilmesi gerekir.

### KAYNAKÇA

- Akpınar, B. (2015). Eğitimde madde-mana dengesi arayışı, İmam Hatip Okulları (Editör: Kolukısa, Ş., ve Demirtaş, Z.). *Eğitim-Öğretim ve Bilim Araştırma Dergisi* Yıl: 11, S.35, s. 33-42., Ekim-Kasım-Aralık 2015. Eğitim Bir-Sen Yayınları. Ankara
- Altınöğçek, H. (1998). Bir İletişim Aracı Olarak Müzik ve Müzikle Tedavi Yöntemleri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Bozan, İ. (2007). Devlet ile Toplum Arasında Demokratikleşme – Bir Okul: İmam-Hatip Liseleri, Bir Kurum: Diyanet İşleri Başkanlığı, TESEV Yayınları.” İstanbul
- Çelik vd. (2013). 4+4+4 Eğitim Reformunu İzleme Raporu. Eğitim Bir Sen Yayınları. Ankara
- Çelikkönlü, Ö. (2013). İmam-Hatip Liselerini Kim Kapattı? <http://www.timeturk.com/tr/>
- Düzenli P. (2014). İslam Kültür Tarihinde Musiki, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- Ergün, M. (2015). [www.egitim.aku.edu.tr/medimam.doc](http://www.egitim.aku.edu.tr/medimam.doc) (Erişim tarihi: 04.11.2015).
- Kanburoğlu, B. Ü. (2011). *Popüler Kültür-Din İlişkisi: İmam-Hatip Liseleri Örneği* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karasar, N. (2013). Bilimsel Araştırma Yöntemi, 25. Basım, Nobel Akademik Yayıncılık. Ankara
- Öcal, M. (2003), İmam ve Hatip Mektepleri, Mezunlarından Bazıları ile Yapılan Mülâkatlar ve Şehâdetname Örnekleri, Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 12, Sayı:2, Bursa

- Öcal, M. (2013). 100. Yılında İmam-Hatip Liseleri Uluslararası Sempozyum konuşması. <http://www.onder.org.tr/imam-hatiptarihi>
- Özgür, İ. (2015), İmam Hatip Okulları, Kitap Yayınevi, İstanbul
- Tarman S. (2016). Müzik Eğitiminin Temelleri, Geliştirilmiş 2.Basım Müzik Eğitimi Yayınları No.01, Ankara.
- Uçan, A. (1997). Müzik Eğitimi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

## KONSER GELENEĞİNDE YENİ BOYUT: DİJİTAL KONSERLERDE MEKÂN VE SEYİRCİ

*The New Dimension in Concert Traditions: Spaces And Audiences  
in Digital Concerts*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.48

Özge CESUR<sup>1</sup>

### Özet

*Profesyonel anlamda konser geleneğinin ortaya çıkışı 18. yüzyıla dayanmaktadır. Yüzyıllar içerisinde bu gelenek, gerçekleşen toplumsal dönüşümlerle birlikte çeşitli karakteristik değişimler yaşar. Konser süreleri, performans ölçütleri, izlerkitle profili ve konser mekânları, yaşanan değişimlerin gözlemlenebileceği önemli odak noktalarıdır. Aynı zamanda gelenek içerisinde ortaya çıkan Gençlik Konserleri, Yılbaşı Konserleri, Yardım Konserleri gibi farklı amaçlara hizmet eden türlerden de söz etmek mümkündür. Dijital konserler ise canlı müzik yayınının temel niteliklerini bünyesinde barındıran ve günümüzde sıkça karşılaştığımız yeni bir türdür. Bu konser türüyle birlikte yüzyıllardır süregelen gelenek köklü bir değişime uğramış, alışılmış ya da şimdiye kadar pek rastlanmayan mekânlar gündeme gelmiş, bir konserin vazgeçilmez ögesi olan seyirci ise konserleri bilgisayar, tablet ya da telefon gibi araçlar yoluyla izlemeye başlamıştır. Koronavirüs pandemisi ise bu konser türüne farklı bir boyut kazandırmıştır. İsteğe bağlı olarak gerçekleştirilen dijital konserler, pandeminin gündelik hayata etkisiyle birlikte neredeyse zorunlu bir hâl almış ve belki de en yoğun gündemini bu süreç içerisinde yaşamıştır. Bu çalışmada ise dijital konserler, değişimin gözlemlenebileceği önemli noktalar olması nedeniyle mekân ve seyirci bağlamında ele alınmıştır. Bu nedenle öncelikli olarak konser kavramı, geleneğin tarihsel geçmişi ve teknolojik yeniliklerin konserlere etkisi üzerinde kısaca durulmuştur. Daha sonra ise dijital konser olgusu tanımlanmaya çalışılmış ve pandemi sürecinin bu konser türü üzerindeki etkilerine yer verilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Dijital Konser, Mekân, Seyirci.

### Abstract

*The emergence of the professional concert tradition dates back to the 18th century. Over the centuries, this tradition has been through various characteristic changes in accordance with the social transformations that took place. Concert durations, performance criteria, audience profile and concert spaces are important focal points that changes can be observed. At*

<sup>1</sup> Arş. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, ozgecesur@mgu.edu.tr

\* Bu makale 2020 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde tamamlanan “Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Mekan ve Seyirci” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

*the same time, it is possible to mention different genres which has emerged in the tradition serving different purposes such as Youth Concerts, New Year's Concerts and Charity Concerts. Digital concerts, on the other hand, are a new genre which is frequently encountered nowadays that subsumes the basic qualities of live music broadcasting. With this genre of concert, the tradition that has been going on for centuries has undergone a radical change, unusual or until today uncommon places have come to the fore, and the audience, the indispensable element of a concert, started to attend the concerts through media such as computers, tablets or phones. The coronavirus pandemic has brought a different dimension to this concert type. With the impact of the pandemic on daily life, digital concerts, which are held on demand, have become almost compulsory and might have experienced their busiest agenda in this process. In this study, digital concerts are examined in the contexts of space and audience because of their importance as points from which change can be observed. For this reason, firstly, the concept of concert, the historical background of the tradition and the effect of technological innovations on concerts are briefly described. Then, an attempt at defining the digital concert phenomenon was made and the effects of the pandemic process on this genre of concert were discussed.*

**Keywords:** Digital Concert, Space, Audience.

## GİRİŞ

Pek çok kaynakta konser, bir müzisyen, şarkıcı, orkestra, koro ya da müzik grubu tarafından seyirci karşısında gerçekleştirilen canlı müzik performansı olarak tanımlanmaktadır. Cambridge Dictionary’de yer alan tanıma göre ise konser, “bir ya da daha fazla müzisyen ya da şarkıcı tarafından gerçekleştirilen bir müzik performansıdır” (2020). Bu iki tanım arasındaki farklı noktayı seyirci vurgusu oluşturur. İlk tanım, geleneksel biçimiyle bir konserin nasıl gerçekleştiğini tasvir etmektedir. İkinci tanım ise teknolojik yeniliklerle birlikte, gerçekleştirilen etkinliği izlemek ya da etkinliğe katılmak için mekânda bulunma zorunluluğunun ortadan kalktığı performans biçimlerini de kapsamı nedeniyle dikkat çekicidir. Bir tür olarak dijital konser, ikinci tanım içerisinde kendine yer bulmaktadır.

Konser bağlamında, seyirci olgusunun yanı sıra üzerinde durulabilecek bir diğer önemli nokta da mekândır. Günümüzde konserlerle özdeşleşmiş ve gerçekleştirilen etkinliğin bağlamına ilişkin olması nedeniyle de birbirinden farklı boyutta ve nitelikte pek çok farklı mekândan söz etmek mümkündür. Bu mekânlara örnek olarak konser salonları, stadyumlar, arenalar gibi oldukça büyük ölçekli yerlerin yanı sıra daha küçük ölçekte de parklar ve kafeler gibi



halka açık kamusal alanlar, gece kulüpleri, stüdyolar ve hatta evler gösterilebilir.

Bir kavram olarak konserin, gündelik dildeki kullanımı düşünüldüğünde ise gerçekleştirilen her müzik performansının konser olarak nitelendirilmediği dikkat çekmektedir. Çeşitli değişkenlerle bağlantılı olarak farklı isimlendirmeler mevcuttur. Performans, canlı performans, dinleti, gösteri (show) ve hatta iş -çoğunlukla performansı gerçekleştiren kişiler tarafından tercih edilir- gibi, gündelik dilde iç içe geçmiş olan kullanımlar karşımıza çıkmaktadır. Sıklıkla birbirleri yerine kullanılan bu kavramların içeriklerini sınırlandırmak ise pek mümkün değildir. Ancak aynı zamanda konserin, pek çok farklı müzik performansını nitelemekte iş gördüğü ve diğer kavramları da kapsayacak şekilde şemsiye terim olarak kullanıldığı da bir gerçek. Bu nedenle konser kavramının tam olarak nasıl bir müzik performansına işaret ettiğini, hangi koşullara ve değişkenlere bağlı olduğunu, kişiler tarafından nasıl algılandığını belirlemek oldukça güçtür. Fakat kavramın bu belirsizliğine karşın, ilgili literatür içerisinde konser olarak nitelendirilen müzik etkinliklerinin tarihsel gelişiminden ve geleneksel olarak adlandırabileceğimiz konser türlerinden söz etmek de mümkün.

### **Tarihsel Süreç İçerisinde Gelenekte Konser**

Konser olarak nitelendirilen ilk müzik performansları, 17. yüzyıl sonlarında İngiltere’de karşımıza çıkmaktadır. Bu konserlere örnek olarak, İngiliz besteci ve kemancı olan John Banister tarafından 1672 yılında Londra’da düzenlenmeye başlayan etkinlikler gösterilebilir. Bir başka önemli örnek ise iyi bir konser düzenleyicisi olarak anılan İngiliz kömür tüccarı Thomas Britton’un düzenlemiş olduğu etkinliklerdir. “Halk konserlerinin kurucularından biri olan Britton, çatı katındaki odasını, dinleyicilerin bir peni karşılığında Handel gibi büyük müzisyenleri dinleyebilecekleri bir müzik odası haline getirmiştir” (Finkelstein, 1986: 62). Britton’un düzenleyicisi olduğu bu konserler, günümüzde gerçekleştirilen *Sofar Sounds* (Sofar Sounds, dünya çapında 400’den fazla şehirde, oturma odası ya da perakende satış mağazaları gibi gündelik mekânlarda, müzisyenler, şairler, komedyenler ve hatta dansçılar tarafından gerçekleştirilen canlı performansları izlerkitlesiyle farklı konseptlerde buluşturan bir organizasyondur) etkinliklerini anımsatır niteliktedir. Bu durum ise bize, günümüzde geleneksel konser mekânları olarak nitelendirebileceğimiz konser salonları, stadyumlar, halka açık kamusal alanlar dışında düzenlenen

müzik etkinliklerinin oldukça uzun zaman öncesine dayandığını göstermektedir.

Ancak profesyonel anlamda konser geleneğinin ortaya çıkışı 18. yüzyıla dayandırılmaktadır. Bu yüzyılla birlikte, gerçekleştirilen konser sayısında önemli bir artış gözlemlenmiştir. Yukarıda ilk konser örnekleri olarak gösterilen etkinlikler, “18. yüzyıl başladığında artık Londra’da yaşamın düzenli bir parçasıydı ve 1750’li yıllara gelindiğinde de toplumsal moda haline geldi” (Shiner, 2018: 144). “İngiltere’nin yanı sıra Frankfurt’ta 1712, Hamburg’da 1721, Fransa’da 1725 ve Leipzig’de de 1743 yıllarından itibaren düzenli olarak gerçekleştirilen konserlerle karşılaşmaya başlanmıştır. Leipzig’deki Gewandhaus ise 1781 yılında bir orkestraya tahsis edilmesi sonucu, bu alanda Avrupa’nın ilk konser salonu olarak literatürde yer almaktadır” (Shiner, 2018: 144). Konserlerin yanı sıra bu yüzyıl, daha sonraki yüzyıllara aktarılacak olan eser yapılarının, müzik dinleme biçimlerinin ve sanat kategorisi içerisinde yer alan genel müzik anlayışının oluşumu açısından da önemli bir dönemi kapsar.

“Konserlerin ticari denetiminin Fransa’da düzenlendiği 19. yüzyıl” (Attali, 2017, 97) ise toplumsal, ekonomik, politik pek çok açıdan büyük dönüşümlerin yaşandığı tarihsel bir evreye, Sanayi Devrimi’nin gerçekleştiği sürece denk gelmektedir. Sanayi Devrimi ile birlikte hedef kitlenin değişime uğraması, konser geleneği için önemli bir dönüm noktasıdır. Ortaya çıktığı süreçte oldukça uzun olan konser süreleri, bu yüzyılda hedef kitlenin değişimine bağlı olarak kısalmıştır. Çalışan orta sınıf kültürünün hâkim olduğu bu dönemde, müzik etkinliğine yön veren kesim ise burjuvadır ve konser programları da bu sınıfın isteklerine göre şekillenmektedir. Bu dönem bestelenen eserlere bakıldığında, burjuva evlerinde düzenlenen dinletiler nedeniyle, özellikle piyano parçaları ve şarkılarda artış yaşandığı görülmektedir. Müzik repertuarına yön verenler ise yayıncılar ve salon sahipleridir.

Kutluk’un ifadeleriyle, bu dönemde “orta sınıfın kendi kimliğini tanımlama uğraşı, yalnızca ekonomik ya da kültürel açıdan bir sınıf yaratmakla kalmamaktadır. Bu, aynı zamanda tüm Avrupa kültürünü etkileyecek bir oluşumdur” (1997: 187). Orta sınıfın bu uğraşı sonucunda dinleti yaşamı canlanmış, Paris, Viyana, Leipzig, Londra gibi yerlerde dinletiler dernekler tarafından organize edilmeye başlamıştır. Müzik eğitimi veren okullarda artış gözlemlenmiş, amatörler için koro dernekleri, orkestralar, bandolar gibi

oluşumlar da dönemin müzik yaşamının önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu dönemde ciddi müzik yerine müziğin eğlence işlevi ön plana çıkmaktadır. Strauss'un valsleri, Offenbach'ın operetleri bu dönem müzik yaşamında önemli bir konumda yer alır. (Kutluk, 1997: 188).

Bu noktaya kadar kısaca aktarılanlardan hareketle 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümlerin, bugün geleneksel olarak adlandırabileceğimiz konser formunun oluşumu sürecinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. 20. yüzyıldan günümüze kadar olan süreç söz konusu olduğunda ise kayıt ve iletişim teknolojilerinde ortaya çıkan yenilikler, hem konser ve konser mekânları hem de seyirci bağlamlarında üzerinde durulması gereken önemli noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **Teknolojik Yenilikler ve Konser**

Teknolojik yenilikler sonucu hedef kitle, önce dinleyici sonra da seyirci olarak, müzik etkinliğinin gerçekleştiği mekânda bulunmadan müziğe canlı olarak ulaşabilecek konuma gelmiştir. Bu noktada ilk teknolojik icat olarak “Thaddeus Cahill tarafından bir elektronik müzik sentezleyici kurmak ve uzaktaki yerlere canlı müzik yayını yapmak amacıyla tasarlanmış ve patenti ise 1897 yılında alınmış olan *Telharmonium*” karşımıza çıkmaktadır (Holmes, 2008:8). *Telharmonium* ile ilk konserler New York'ta 1906 yılında, Broadway'in önde gelen otel ve restoranlarının erişimine imkân tanıyacak şekilde gerçekleştirilmiş, kimi zengin müşteriler de bu konserleri evlerinden dinleme imkânına ulaşabilmişlerdir (Holmes, 2008: 10). Bu konserler, ilk dönemde oldukça başarılı şekilde gerçekleştirilmiş olsa da zaman içerisinde telefon hatlarındaki seslerin karışması, ses kalitesi gibi yaşanan teknik problemler sonucu *Telharmonium*, ilk konser yayınlarının yapıldığı tarihten sonra kısa sayılabilecek bir süre sonra kullanımdan kalkmıştır. *Telharmonium*'dan sonra ise Çelikcan'ın tanımıyla “ev içi eğlence makineleri” olarak nitelendirilebilecek radyo ve televizyon teknolojileri karşımıza çıkmaktadır (1996: 57).

Williams'ın ifadeleriyle “yayıncılığın ilk tanımları, radyo ile yapılmıştır” (Williams, 2003: 20). Radyoda ilk konser yayını 1920'de Amerika Chelmsford'da gerçekleştirilmiş, daha sonra Amerika'da ilk özel istasyonlar kurulmaya başlamış ve bununla birlikte düzenli radyo yayıncılığına da geçiş yapılmıştır. Attali, radyo yayıncılığıyla birlikte

Amerikalıların, “en iyi icracıların çaldığı her tür müziğe, evlerinden çıkmadan ve ücretsiz olarak ulaşmanın mümkün olduğunu keşfettiklerini” ifade etmektedir. Bu durumu ise “bilet satın almaksızın erişilen evrensel gösterinin ütopyası” olarak tanımlar (2017: 121).

Televizyon ise düzenli yayıncılığa geçildiği günden bu yana dikkatleri üzerine çekmiş, pek çok tartışmaya konu olmuş ve akademik çalışmalarda kendine yer edinmiştir. Bu durum iki temel etkene bağlanabilir: “Televizyonun son derece erişilebilir bir araç olması” (Lull, 1988. Akt. Bennett, 2013: 126) ve “yereldeki olaylara, gelişmelere dair temel bilgi kaynağı niteliği taşıması” (Hall, 1971. Akt. Bennett, 2013: 126). Televizyonda müzik yayıncılığı söz konusu olduğunda ise özellikle ilk dönem program akışında, müzik programlarının, canlı müzik ve konser yayınlarının ciddi bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Video teknolojisinin icadıyla birlikte ise televizyon, daha da ilgi çekici bir konuma gelmiştir.

### **Video Teknolojisi, Müzik Videosu ve MTV**

Çeşitli manyetik bant ortamlarına, görüntü ve ses ile eş zamanlı olarak kayıt yapmayı sağlayan video teknolojisi, 1950’li yıllarda televizyon yayıncılığının ihtiyaçları sonucunda icat edilmiştir (Altunay, 2013: 15). Diğer kayıt teknolojilerine göre daha basit ve maliyetinin de çok daha düşük olması nedeniyle bu teknoloji, kendine oldukça yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Müzik etkinlikleri söz konusu olduğunda ise video teknolojisi, öncelikli olarak konser videolarının ortaya çıkmasına daha sonra ise teknolojinin gelişimiyle birlikte klip/video klip adı verilen müzik videolarının yaratılmasına zemin oluşturmuştur. 1970’li yıllara gelindiğinde müzik videolarının, özellikle İngiltere’de yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Çelikcan, müzik videolarını “popüler müziğin geleneksel tanıtım aracı olan konserlere alternatif bir araç” olarak tanımlamıştır (1996: 70). Banks ise “müzik videosunun, filmlerin, film müziklerinin, kaydedilmiş müziklerin, canlı konserlerin, moda kıyafetlerin gösterildiği, kültürel ürünler için bir reklam işlevine sahip olduğunu” söyler. Yazara göre “MTV (Music Television) ve başka yerlerde her zaman bulunan müzik videoları gösterimi, bu ürün dizisine yönelik kültürel talebi şekillendirmeye yardımcı olurlar” (Banks, 1997: 58. Akt. Jones, 2005: 86). Bu çalışma için ise MTV,

dijital konserlerin öncülü sayılabilecek yapımları bünyesinde barındırması nedeniyle önemli bir konumdadır.

Jones, ilk olarak ABD’de tanıtılan MTV’nin “Live Aid, Unplugged Acoustic Performances, The Real World gibi programlar aracılığıyla popüler müzik, görsel stil ve kültür üzerinde oldukça hızlı bir şekilde etkili olduğunu” vurgularken onu, “popüler kültürün temel unsurlarını keşfetmek ve tanıtmak için ilk adım” olarak tanımlamıştır (2005: 83). Kanalda canlı konser yayınlarının ise ilk kez 1985 yılında Etiyopya’daki açlık için yardım fonu toplamak amacıyla Bob Geldof ve Midge Ure tarafından organize edilen, Londra ve Philadelphia’da aynı anda gerçekleştirilen Live Aid performanslarının 16 saat boyunca yayınlanmasıyla başladığı söylenebilir. 1989 yılına gelindiğinde ise karşımıza, akustik müzik performanslarının canlı olarak yayınlandığı MTV Unplugged adlı televizyon serisi çıkmaktadır. Seri, 1989’dan 1999 yılına kadar düzenli olarak ve 2000-2009 yılları arasında daha seyrek yayınlanmış, 2009 yılından sonra ise kimi özel bölümleri yeniden gösterilmeye devam etmiştir. Düzenli yayınların yapıldığı 1990’lı yıllarda MTV Unplugged sahnesinde yer alan müzisyenlerin birçoğu, konserlerini albüm olarak yayınlamışlardır. Eric Clapton, Mariah Carey, Rod Stewart, Tony Bennett, Nirvana bu isimlerden bazılarıdır.

MTV Unplugged performansları, standart konser salonlarından çok daha küçük mekânlarda gerçekleştirilmektedir. Konser mekânlarında sınırlı sayıda seyirci bulunmakta ve etkinlik televizyon aracılığıyla canlı olarak yayınlanmaktadır. Yayınlar sırasında performans sergileyen kişi ya da grubun seyirciyle olan etkileşimi ekrana yansımakta ve kimi etkinliklerde canlı telefon bağlantılarıyla da karşılaşılmaktadır. Bütün bu özellikleriyle ele alındığında MTV Unplugged performanslarının, dijital konser türünün öncüsü olduğunu söylemek de mümkün görünmektedir. İki etkinlik türü arasındaki en temel fark ise Unplugged performanslarının kitle iletişim aracı olan televizyon, dijital konserlerin internet tabanlı çeşitli platformlar aracılığıyla hedef kitlesine ulaşıyor oluşudur. Söz konusu bu farklılık hem mekânsal özelliklerde hem de seyircinin konsere erişim biçiminde değişiklikler olarak kendini göstermektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak dijital konserin tanımının yapılması daha sonra ise bu konser türünün mekân ve seyirci faktörleri göz önünde bulundurularak incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

## Dijital Konser

Temel olarak canlı müzik yayınının bir türü olan dijital konser, bir stüdyoda, sahnede, ev ortamında ya da benzer mekânlarda gerçekleştirilen müzik performansının, internet aracılığıyla sosyal medya platformları ve çeşitli internet siteleri üzerinden izlerkitleye sunulması şeklinde tanımlanabilir. Bu konser türü, online konser, canlı konser, sanal (virtual) konser gibi isimlerle de karşımıza çıkmaktadır. Dijital konserlerin büyük bir çoğunluğuna erişim ücretsizdir. Bu durum ise konser yayınlarının yapıldığı platformlarla bağlantılı olarak ele alınabilir. Günümüzde dijital konserlerle en sık karşılaşılan platformlar, gündelik hayatta da oldukça sık kullanılan Youtube, Instagram, Facebook ve Twitter'dır. Bu platformlar arasında yalnızca Youtube, kullanıcıya ücretsiz ve ücretli üyelik seçenekleri sunmakta, üye olmadan erişime de imkân tanımaktadır. Ancak ücretli üyelik yoluyla dijital konserlere erişimin sağlandığı platformlardan da söz etmek mümkündür.

2000'li yılların başından itibaren gündelik hayatta internet kullanımının da artmasıyla birlikte sıklıkla karşımıza çıkmakta olan dijital konserlerde, pek çok farklı konsepte ve müzik türüne rastlamak mümkündür. Farklı konseptlere örnek olarak ev konserleri, kişisel hesaplar üzerinden yapılan yayınlar, sponsorlu etkinlikler, seri konserler, yardım ve farkındalık kampanyaları kapsamında düzenlenen etkinlikler gösterilebilir. Tür bağlamında ise popüler müziklerden klasik batı müziğine kadar pek çok farklı türde konser karşımıza çıkmaktadır. Dikkat çekici bir örnek olarak, klasik batı müziği geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından 2008 yılında kurulan ve dünya çapında ilk sanal konser salonu olarak nitelendirilen *Dijital Konser Salonu (Digital Concert Hall/DCH)* gösterilebilir. Orkestra tarafından geleneksel şekilde gerçekleştirilen konserler, Dijital Konser Salonu ([www.digitalconcerthall.com](http://www.digitalconcerthall.com)) adlı internet sitesi ve uygulama (application) aracılığıyla izlerkitlenin erişimine sunulmuştur. Ücretli üyelik yoluyla etkinliklere erişimin sağlandığı Dijital Konser Salonu, ses ve görüntü kalitesiyle de adından sıkça söz ettirmektedir.

Klasik batı müziği geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan Berlin Filarmoni Orkestrası'nın dijital bir platform aracılığıyla karşımıza çıkması, ilk bakışta şaşkınlık yaratabilecek bir durumdur. Ancak Stöber, Dijital Konser Salonu'nu ele aldığı çalışmasında, "Berlin Filarmoni Orkestrası'nın, kurulduğu ilk yıllardan bu yana medyayı kullanma geleneğine sahip olduğunu, 1913'ten beri

kayıtlarda yer aldığını ve diğer klasik batı müziği orkestralarının aksine bu orkestrada yer alan müzisyenlerin ve şeflerin teknolojik yenilikleri kullanmakla ilgili büyük bir çekincelerinin olmadığını belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak ise orkestranın Herbert von Karajan'ın daimî şefliği döneminde gerçekleşen iki olayı gösterir: 1961 yılında dünyadaki ilk orkestra stereo kaydının yapılması ve 1980'de Richard Strauss'un Alp Senfonisi'nin orkestra tarafından ilk klasik CD olarak üretilmesi (2011: 6-7). Dijital Konser Salonu ile amaçlanan ise, orkestranın pazarlama ve iletişim direktörü Tobias Möller'in ifadesiyle, bu platformda yaşanan deneyimi Berlin'deki gerçek bir konserin deneyimine güçlü şekilde dayandırmaktır" (Akt. Stöber, 2011: 8).

Klasik batı müziği türünde gerçekleştirilen dijital konserlere bir başka örnek ise *Live from Orchestra Hall* platformudur. Bu platform Detroit Senfoni Orkestrası tarafından 2011 yılında kurulmuştur. Dijital Konser Salonu'nun aksine bu platform üzerinden canlı olarak yayınlanan konserlere ve arşivde yer alan kayıtlara internet sitesi aracılığıyla erişim ücretsizdir. İnternet sitesinin yanı sıra iOS ve Android işletim sistemlerine sahip cihazlar için *DSO to Go* adında ücretsiz bir mobil uygulama kullanılarak da konserlere erişim sağlanabilmekte, orkestra ile ilgili bilgilere ulaşılabilen, konserler için bilet satın alınabilmektedir.

Popüler müzik türlerine ait dijital konser örneklerine geldiğimizde ise karşımıza belirli kişi ya da grup isimlerinden ziyade belirli internet siteleri çıkmaktadır. Epik Music Videos adlı internet sitesinde yer alan bir yazıda, dijital konser izlenebilecek on adet internet sitesinden bahsedilmektedir: Concert Videos, Concert Window, Rock-Videos, Concert Vault, Bands Videos, Juke Zoo, Daytrotter, NPR Music, Baeble Music ve Mosh Cam (2013, 19 Şubat). Bu sitelerden kimileri canlı konserlere ücretsiz erişim imkânı sağlarken kimileri ise ücretli üyelik talep etmektedir. 2013 yılında yayınlanan bu yazıda yer alan sitelerinden günümüzde erişime açık olanlar, Concert Vault, Bands Videos, Daytrotter, NPR Music, Baeble Music ve Mosh Cam'dir.

Türkiye özelinde ise Tadım, Vodafone FreeZone, Rocco ve Red Bull gibi sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilen konser serileri karşımıza çıkmaktadır. Biletix'in de kendi bünyesinde Seyretix adı ile oluşturduğu platformdan canlı konser yayınları gerçekleştirdiği bilinmektedir. Ancak günümüzde bu etkinlikler, devamlılık göstermemektedir. Konserlerin yayınlandığı platformlar arasında öne

çıkanların ise Facebook, İzlesene ve Youtube olduğu söylenebilir. Düzenlenen etkinlikler arasında özellikle Can Bonomo'nun Rocco işbirliğiyle gerçekleştirdiği ev konseri konseptli yayınları oldukça ses getirmiştir. Bu çalışmada ise dijital konserler, mekân ve seyirci olguları merkeze alınarak incelenmeye çalışılmıştır.

### **Dijital Konserlerde Mekân**

Özpinar'ın ifade ettiği şekliyle, “varlığın herhangi bir formda var olduğu yer” (2016: 7) olarak yapılan tanım, mekân kavramının yaygın kullanım tarzına bir örnek oluşturmaktadır. Toplumsal açıdan ele alındığında ise mekân, “sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği alan-ortam” (Metin, 2006: 19) olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda mekânı, “maddi planlamanın, mali planlamanın ve mekân-zaman planlamasının bulunduğu yer” (Hess, 2016: 15) şeklinde de tanımlamak mümkündür.

Mekân teorileri söz konusu olduğunda akla ilk gelen isimlerden biri olan Lefebvre'ye göre “mekânın üzerinde ve içinde, olayların bıraktığı belirsiz izlerden başka bir şey yoktur; edim halindeki toplum kaydedilir, toplumsal faaliyetlerin sonucu ve ürünü görülür” (2016: 133). Bu bağlamda Lefebvre, mekân kavramını toplumsal olarak ele almakta ve onun hem ürünün kendisi hem de üretici olduğunu öne sürmektedir. Yazara göre, bir mekânın oluşumu sürecinde en önemli faktör ise üretim tarzlarıdır ve bir ideolojik yaklaşımın stratejileri bağlamında ortaya koyulan üretim tarzı, mekânı biçimlendirmektedir (2016). Bu bağlamda ele alındığında Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesi, bilgi akışının hızlanması, internet teknolojisinin gelişimiyle birlikte dijitalleşme gibi olguların, mekân kavramının tanımlanış biçimleri açısından önemli odak noktaları olduğu söylenebilir.

Sanayileşme öncesi dönemde “doğa, toplumsal mekâna hâkimken” (Lefebvre, 2016: 142) sanayileşme sonrasında özellikle kentsel yaşam biçiminin ön plana çıkması ile birlikte, doğadan önemli ölçüde bir uzaklaşma yaşandığı gözlenmektedir. Günümüzde ise gündelik hayatın önemli bir bölümünü ciddi ölçüde etkileyen dijitalleşme, mekân algımızda köklü değişikliklere neden olmaktadır. Castells'in ifadeleriyle artık “mekânsal yerler, akışlara ve kanallara dönüşmekte” ve bu durum sonucunda ise “mekân ile toplum arasında yeni bir tarihsel ilişki oluşmaktadır” (Castells, 1983. Akt. Morley ve Robins, 2011: 53). Bu ilişki çerçevesinde, Bauman'ın (2017) ele aldığı



şekliyle uzak-yakın algımızda da değişimler gözlemlenmektedir. Söz konusu bu değişimler, soyut mekân, sibermekân, görsel-işitsel mekân, yayın mekânları, zaman-mekân sıkışması gibi yeni kavramların ortaya atılmasına neden olmaktadır. Dijital konserler ele alındığında ise her bir etkinlik özelinde üç farklı mekânsal boyut karşımıza çıkmaktadır: müzik pratiğinin fiziki olarak gerçekleştirildiği ortamlar, farklı niteliklere ve kullanım alanlarına sahip dijital platformlar ve seyirci ya da katılımcının içerisinde bulunduğu fazlasıyla değişkenlik gösteren mekânlar.

Müzik etkinliğinin fiziksel olarak gerçekleştirildiği, müzisyenin içinde bulunarak performansını sergilediği, bizim ise dijital konserlerin mekânsal özellikleri söz konusu olduğunda ilk boyut olarak ele aldığımız mekânlara örnek olarak, etkinliklerin düzenlendiği sahne, stüdyo, ev ve benzeri ortamlar gösterilebilir. Dijital konser performanslarının gerçekleştirildiği mekânların, geleneksel formuyla düzenlenen konserlere oranla, genellikle çok daha küçük ölçekli olduklarını söylemek mümkündür. Özellikle stüdyo ve ev tipi mekânlara oldukça sık rastlanmaktadır. Berlin Filarmoni Orkestrası'nın Dijital Konser Salonu konseptiyle yayınladığı etkinlikler ve yine ona benzer şekilde çeşitli klasik batı müziği orkestralarının yayınladığı söz konusu olduğunda ise, bu etkinliklerin geleneksel tipte konser salonlarında gerçekleştiriliyor oluşu nedeniyle, bahsedilen dijital konser mekânları arasında istisnai bir durum oluşturdukları gözlenmektedir.

İkinci mekânsal boyut olarak ifade edilen dijital ortamlar, çeşitli internet siteleri ve sosyal medya platformlarını içermektedir. Herhangi bir dijital konser performansı söz konusu olduğunda bu platformlar, etkinliğin ayrılmaz bir parçası olarak işlev görmektedirler. Bu nedenle platformların kullanıcılarına sunduğu canlı yayına imkân tanıma, sohbet pencereleri, hashtag (etiket) kullanımı, yorum yapma, beğenme gibi yeni medya teknolojilerine atfedilen interaktiflik çatısı altında değerlendirilebilecek yapısal nitelikler de etkinliğin gerçekleştiriliş biçimi açısından oldukça önemlidir. Bu yapısal nitelikler, etkinlik sırasında hem seyircilerin kendi arasında hem de seyirci ve performansı gerçekleştirenler arasında var olan iletişimi biçimlendirmektedir.

Üçüncü mekânsal boyut olarak ele aldığımız, seyircinin fiziksel olarak var olduğu mekânlar ise fazlasıyla değişkendir. Seyirci, düzenlenen herhangi bir dijital konsere, ev ya da çalışma ortamı gibi sabit bir mekânda bulunarak katılabiliyor olmasının yanı sıra hareket

halinde olduğu durumlarda da aynı etkinliğe erişim sağlayabilmektedir. Burada önemli olan tek nokta, kişinin internet erişimine ve akıllı telefon, tablet, taşınabilir bilgisayar gibi internet erişimini mümkün kılan herhangi bir cihaza sahip olmasıdır. Bu nedenle seyircinin konsere katıldığı sırada içerisinde bulunduğu mekânı tespit etmek mümkün değildir. Ancak konserin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmesi nedeniyle seyirci olgusunun, dijital konserler özelinde daha ayrıntılı şekilde ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

### **Dijital Konserlerde Seyirci**

Ranciére'in deyişiyle “seyircisiz tiyatro olmaz, tek bir gizli seyirci dahi olsa, seyirci vardır” (2015: 10). Bu ifadeler, yalnızca konserler için değil her türden canlı etkinlik için seyircinin önemine dikkat çekmektedir. Dijital konserlerde ise seyirci, içinde bulunduğu mekânsal konum ve etkinliğe ulaşma biçimi göz önünde bulundurulduğunda, orada bir yerde mevcut olduğu ve etkinliğe katıldığı varsayılan kişi ya da kişiler grubu olarak tanımlanabilir. Bu kişilerin varlığını gösteren, etkinliğe katıldıklarının ispatı olan şey ise performansın yayınlandığı ortam aracılığıyla elde edilen sayısal veriler ve pek çok konser için performans sırasında açılan sohbet pencerelerinde yapılan yorumlardır.

Literatüre bakıldığında, seyirci kavramı üzerine yapılan tartışmaların, genel olarak performansı sergileyen ve izleyen kişiler arasında var olan yüz yüze iletişim, bu iletişimin yarattığı savunulan bir topluluk hissini varlığı gibi düşünceler doğrultusunda şekillenmiş olduğu görülmektedir. Auslander da bu düşünce biçimleriyle ilgili olarak, canlı etkinliklerde, “performansı gerçekleştiren kişilerle seyirciler arasında bir enerjinin var olduğu gibi söylemlerin, özellikle canlı performans sanatçıları ve onun yandaşları için oldukça önemli olduğunu” ifade etmektedir (2008: 2). Ancak dijital konserlerde seyirci söz konusu olduğunda, yüz yüze bir iletişimden ziyade sanal ortam aracılığıyla gerçekleşen bir etkileşim durumu ile karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda seyircinin etkinlik ile ilgili algısını şekillendirenin de söz konusu dijital ortamlarla bağlantılı kanallar olduğu söylenebilir.

Söz konusu bir sanat etkinliği olduğunda, etkinliğin teknolojik icatlar ve kitle iletişim araçlarıyla olan bağlantısı, uzun zamandan beri oldukça dikkat çeken bir çalışma alanı olagelmış ve pek çok

tartışmanın da temelini oluşturmuştur. Bu alanda sıkça atfı yapılan isimlerden biri olan Benjamin'e göre yeniden üretilmiş sanat yapıtında, “sanat yapıtının hakikiliği kavramını oluşturan şimdi ve burada'lığı, başka bir ifadeyle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı eksiktir ve hakiki yapıt, teknik olanaklarla yeniden üretilmiş olan taklidine üstün gelmektedir” (2002: 53-54). Yine yazarın deyişle “teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar” (Benjamin, 2002: 54). Dikkat çeken bir başka isim olan Auslander ise Benjamin'in makalesine referanslar vermekle birlikte onun görüşlerini daha ileriye taşımaktadır. Yazara göre, Benjamin'in taklit olarak ele aldığı yeniden üretilmiş olan eser, zaman içerisinde daha baskın gelerek hakiki olanı etkisi altına almış ve onun değişimine neden olmuştur (2008).

Auslander'ın çalışmasının temelini canlı performans ve “mediatized” olarak adlandırdığı aracılı ya da medya dolayımı olarak da ifade edilebilecek performans arasında var olduğunu öne sürdüğü muhalefet durumu oluşturmaktadır (2008). Bu çalışmanın araştırma konusunu oluşturan dijital konserler de, sanal bir ortam aracılığıyla seyircisine ulaşması nedeniyle, Auslander'ın mediatized performans olarak ele aldığı etkinlikler arasında değerlendirilebilir. Yazarın ifadeleriyle “medyanın egemenliğinden doğrudan etkilenen bir kültürel üretim kategorisi olan canlı performans” (2008: 2) ve “televizyonda ses ve video kayıtları olarak ya da diğer yeniden üretim teknolojilerine bağlı olarak dağıtılan mediatized performans” (2008: 4) ikilisi arasındaki ilişki, “rekabetçi, çelişkili ve agonistiktir” (2008: 184). “Bu ikiliyle ilgili ortak varsayım canlı performansın gerçek, mediatized performansın ise gerçeğin yeniden üretilmesiyle bağlantılı olarak, ikincil görüldüğü yönündedir” (Auslander, 2008: 3). Yazarın vurgulamakta olduğu, ayrıca Benjamin'in yaklaşımıyla da örtüşen bu ortak varsayım, söz konusu konser olduğunda seyirci yaklaşımı olarak düşünülebilir.

Dijital konser ve seyirci ilişkisi ele alındığında, etkinlik mekânı seçimleri, bu seçimler ile birlikte seyirciye verilmeye çalışılan samimiyet ve erişilebilirlik duyguları, gerçek olanın yayımlandığını hissettirme çabaları gibi yapılan yayınlarda sık karşılaşılan durumlar oldukça dikkat çekicidir. Bu açıdan bakıldığında da dijital konser ve geleneksel canlı performans arasında karmaşık bir ilişkinin var olduğu söylenebilir. Ancak çalışma kapsamında, konser performansının fiziksel olarak gerçekleştirildiği mekânda bulunan seyirciyle iletişime

geçilememesinden dolayı, izlerkitlenin bu etkinlikler ile ilgili görüşleri, performans yayınları sırasında açılan canlı sohbet pencerelerindeki konuşmalardan ve daha sonra ilgili platformlara yüklenen kayıtlara yapılan yorumlardan tespit edilmeye çalışılmıştır.

Öncelikli olarak incelenen etkinliklerde, canlı yayın penceresinin erişime açılmasıyla birlikte seyircinin, tıpkı geleneksel konser biçimindeki fiziksel mekânlarda görüldüğü gibi, performansın başlamasını online olarak beklediği gözlemlenmiştir. Bu bekleyişi, seyircinin etkinliği kaçırmak istemeyişinin bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Aynı zamanda da bu bekleyiş, kişiye kendi gibi etkinliğin başlangıç saatini bekleyen diğerleriyle, canlı performans öncesinde rahat bir iletişim kurma ortamı da sağlamaktadır. Bekleyiş anında yapılan yorumlar ve kişiler arasında geçen konuşmalar, genellikle etkinlik için duydukları heyecanı betimleyen, “sabırsızlanıyorum, hadi artık, başlasın bir an önce” gibi ifadeleri içermektedir. Bunun yanı sıra konuşmalarda önemli olan başka bir nokta ise seyircinin, gerçekleştirilecek olan etkinlikte “gerçek” anlamıyla bir canlı performansın yayınlanıp yayınlanmayacağını sorguluyor oluşudur. Seyircinin yapmakta olduğu bu sorgulamadan yola çıkılarak, iki önemli çıkarım yapılabilir. Gerçekleştirilen etkinliğin kendisiyle ilgili olan birincisi, etkinliklerin canlı performans olarak duyurulduktan sonra belirtilen saatte daha önce kaydı yapılmış bir videonun izleyiciye sunulmasıyla birlikte izlerkitlede oluşan güvensizlik durumunun varlığıdır. Bu durumdan yola çıkarak yapabileceğimiz ikinci çıkarım ise seyirci için canlı yayınlanan performansın, kaydedilmiş performansa göre daha değerli olduğudur. Bu çıkarım, Auslander’ın mediatized performansın ikincil görüldüğü yönündeki varsayımını da destekler niteliktedir. Bu çıkarımların yanı sıra dijital konserlerde seyircinin tasvir edilen konumunun, performansı gerçekleştiren kişileri de etkilediği söylenebilir. Performansı gerçekleştirenlerin fiziki olarak izleyici tepkilerini görememelerinden dolayı, bu etkinliklerin onlar için standart bir kayıt niteliğine sahip olduğu tahmin edilmektedir. Sonuçta söz konusu olan durum izleyici karşısında düzenlenen bir konser değil, kameralar karşısında gerçekleştirilen bir performanstır.

Buraya kadar aktarılanlar göz önünde bulundurulduğunda dijital konser olgusunun, mekânsal olarak birbirinden farklı konumlarda bulunan pek çok kişi arasında oldukça karmaşık ilişkileri bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Bu konser türü, hem performansı gerçekleştirenler hem de seyirciler için, geleneksel formuyla düzenlenen bir konserden oldukça farklı deneyimleri içermektedir. Bu

nedenle mekân ve seyirci olguları, dijital konser türünün işleyişinin anlaşılabilmesi açısından önemli odak noktalarıdır. Ancak dijital konserler söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir diğer önemli konu da, hala yaşamakta olduğumuz koronavirüs pandemisi sürecidir.

### **Koronavirüs Pandemisi Sürecinde Dijital Konserler**

Gündelik hayatı derinden etkileyen COVID-19 pandemisinin ortaya çıkması sonucu, kişilerin gündelik yaşam biçimleri bir anda ve oldukça köklü şekilde değişikliğe uğramıştır. İletişim biçimlerinin ve sosyal faaliyetlerin dijital ortamlara yönelmesine neden olmuş ve bu duruma bağlı olarak gerçekleştirilen dijital konser sayılarında önemli bir artış gözlemlenmiştir. Pek çok sosyal faaliyet alanı ve okulların kapatılması, çeşitli zamanlarda uygulanan sokağa çıkma yasakları gibi önlemlerin zorunlu olduğu bu süreci karşılıklı olarak katlanılır hale getirmek ve mümkün olduğunca birliktelik duygusu yaratmak, bu süreçte gerçekleştirilen dijital konserlerin temel amaçları olarak sıkça dile getirilmektedir. Aynı zamanda pandemi sürecinde fazlasıyla risk altında bir grup olan sağlık çalışanları için dayanışma ve yardım etkinliklerinin yanı sıra ihtiyaç sahipleri için bağış toplanan programların da kimi koşullar altında, düzenlenen dijital konserler kategorisine dâhil edilebilecek nitelikte olduğu söylenebilir.

Bu süreçte düzenlenen ve dünya çapında ses getiren etkinliklerden biri İtalyan tenor Andrea Bocelli tarafından, Milano’da bulunan Duomo Katedrali’nde (Duomo di Milano), Paskalya Pazarı’na denk gelen 12 Nisan 2020 tarihinde gerçekleştirilen *Music for Hope* isimli performanstır. Gerçekleştirilen bu konser, öncelikli olarak bir Paskalya Pazarı kutlamasıdır ancak aynı zamanda bu etkinlikle birlikte *ABF/Andrea Bocelli Vakfı (Andrea Bocelli Foundation)* tarafından yürütülen COVID-19 kampanyası da duyurulmuştur. Koronavirüs pandemisi sürecinde gerçekleştirilen dijital konserlere bir başka önemli örnek de 18 Nisan 2020’de, *WHO* ve *Global Citizen* işbirliğiyle Lady Gaga küratörlüğünde düzenlenmiş olan *One World: Together at Home* adlı etkinliktir. Dünyaca ünlü pek çok ismin evlerinden gerçekleştirdikleri canlı yayınlarla katıldıkları ve toplamda 8 saatlik aralıksız yayın süresine ulaşan bu etkinlik ile birlikte, koronavirüs pandemisi sürecinde sağlık çalışanlarının ihtiyaçlarına katkı sağlanmak üzere önemli miktarda bağış toplanmıştır. Örnek olarak gösterilen bu büyük çaplı etkinliklerin yanı sıra yine bu süreçte, kişisel hesaplar üzerinden gerçekleştirilen dijital

konser yayınlarının sayısında da oldukça önemli bir artış gözlemlenmiştir.

Gerçekleştirilen etkinliklerde yoğun olarak tercih edilen platform, hâlihazırda kişilerin gündelik hayatı içerisinde kendine önemli bir yer edinmiş olan Instagram olmuştur. Instagram'ın bu kadar sık tercih edilmesinin, kullanımının basit, canlı yayın gerçekleştirmenin oldukça zahmetsiz ve isteyen her kullanıcının rahatlıkla bir yayın açabilmesiyle bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Daha planlı olarak gerçekleştirilen etkinliklerde ise Youtube platformunun tercih edildiği görülmektedir. Bunların yanı sıra aynı anda çok sayıda platformdan yayın yapılan konserler de azımsanamayacak sayıda gerçekleştirilmiştir. Bu yayınlarda, yine Instagram ve Youtube eşzamanlı etkinlikler oldukça ön plandayken bunlara ek olarak Facebook ve Twitter'ın da sıkça tercih edildiği gözlemlenmiştir. Mekân söz konusu olduğunda ise pandemi koşullarına da bağlı olarak, en sık karşılaşılan ortamların evler olduğunu söylemek mümkündür.

## **SONUÇ**

Sonuç olarak konser geleneği ile ilgili aktarılan tarihsel bilgilerden, verilmiş olan örneklerden ve söz konusu pandemi sürecinde yaşananlardan yola çıkılarak konserlerin, kişilerin gündelik hayatında değişikliklere yol açan faktörlerden etkilenerek değişime uğradığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda ele alındığında dijital konserler, internet teknolojisi ve dijitalleşmenin gündelik hayata etkisiyle 21. yüzyılda ortaya çıkmış, sahip olduğu mekânsal özellikler ve seyircinin etkinliğe erişim biçimiyle geleneksel konser performanslarından farklılaşan yeni bir tür olarak değerlendirilebilir. Gerçekleştirilme şekli göz önünde bulundurulduğunda dijital konserlerin, geleneksel konser formunun da içerisinde yer aldığı canlı performans türleri arasında dezavantajlı bir konuma sahip olduğu düşünülebilecek olsa da performansı gerçekleştirenler ve seyirciler için kimi avantajlar da sunmaktadır. Öncelikli olarak değişen gündelik hayat pratikleri içerisinde, seyircinin bulunduğu herhangi bir konumdan performansa erişim sağlayabilmesi, performansı gerçekleştirenin de evinden ya da stüdyosundan dışarı çıkma gereksinimi duymadan bir konser düzenleyebiliyor oluşu, dijital konserler için oldukça önemli bir tercih sebebidir. Başka bir önemli avantaj, bu etkinliklerin her iki taraf için de oldukça düşük maliyetli oluşudur. Bunların yanı sıra özellikle performansı gerçekleştiren

kişiler için, dijital konserlerin müzik endüstrisi içerisindeki konumu da oldukça önemlidir. Performansı gerçekleştiren ve düzenleyenler için dijital konserler, hem çeşitli sponsorluklar aracılığıyla hem de internet ortamına özellikle de Youtube kanallarına konser sonrası yüklenen konser kaydı videolarının izlenmesi sonucu, gelir elde etmektedirler. Bu nedenle dijital konserler, mekân ve seyirci bağlamlarıyla birlikte, müzik endüstrisi içerisinde de rahatlıkla değerlendirilebilecek niteliklere sahiptir. Hala içerisinde bulunduğumuz koronavirüs pandemisiyle birlikte ise kişilerin sosyalleşme pratikleri değişmiş, buna bağlı olarak dijital konserlerin sayısında da artış gözlemlenmiştir. Bu durum, ne zaman biteceği belli olmayan pandemi sürecinin ve benzer şekilde daha sonra ortaya çıkabilecek olan başka faktörlerin, konser geleneği ve dijital konserler üzerinde ne gibi etkiler yaratacağı konusunda soru işaretlerinin oluşmasına da neden olmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Altunay, A. (2013). Sanatın Ortamında Video (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Attali, J. (2017). Gürültüden Müziğe (Çev: G. G. Türkmen). (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Auslander, P. (2008). Liveness: Performance in a Mediatized Culture (2. Baskı). New York: Routledge.
- Bauman, Z. (2017). Küreselleşme (Çev: A. Yılmaz). (7. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). Pasajlar (Çev: A. Cemal). (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bennett, A. (2013). Kültür ve Gündelik Hayat (Çev: N. Tokdoğan, B. Şenel ve U. Y. Kara). (1. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cambridge Dictionary (2020). Concert. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/in-gilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/concert> (Erişim Tarihi: 08.08.2020).
- Çelikcan, P. (1996). Müziği Seyretmek: Popüler Müzik-Medya ilişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu (1. Baskı). Ankara: Yansima Yayınları.

- Finkelstein, S. (1986). Müzik Neyi Anlatır (Çev: M. H. Spatar). (1. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Hess, R. (2016). Fransızca Dördüncü Baskıya Önsöz: Henri Lefebvre ve Mekân Düşüncesi. Mekânın Üretimi (Çev: I. Ergüden) (4. Baskı) içinde (ss. 9-19). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Holmes, T. (2008). Electronic and Experimental Music-Technology, Music and Culture (3. Baskı). New York: Routledge.
- Jones, S. (2005). MTV: The Medium was the Message. Critical Studies in Media Communication, 22 (1), 83-88.
- Kutluk, F. (1997). Müziğin Tarihsel Evrimi (1. Baskı). İstanbul: Çiviyazıları.
- Lefebvre, H. (2016). Mekânın Üretimi (Çev: I. Ergüden). (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Metin, B. (2006). Mekân-Müzik İlişkisi ve İzmir'deki Türkü Barlar. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Morley, D. ve Robins, K. (2011). Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar (Çev: E. Zeybekoğlu). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özpınar, C. (2016). Sunuş. Mekânın Üretimi (Çev: I. Ergüden) (4. Baskı) içinde (ss. 7-8). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ranciére, J. (2015). Özgürleşen Seyirci (Çev: E. B. Şaman). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Shiner, L. (2018). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi (Çev: İ. Türkmen). (5. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shubhit, S. (2013). 10 Websites to Watch Concerts Online. <https://www.epikmusicvideos.com/blog/44-watch-live-concerts-online-free.html> (Erişim Tarihi: 07.04.2021).
- Stöber, B. (2011). New Media and Music Products "Any Place and Any Time": The Digital Concert Hall in a Media Geographical Perspective. Frederiksberg: Copenhagen Business School.
- Williams, R. (2003). Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim (Çev: A. U. Türkbağ). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.



## DEĞİŞEN İCRA MEKÂNLARI VE GELENEĞİN DÖNÜŞÜMÜ KARS ÂŞIKLIK GELENEĞİ (\*)

*Evolving Performance Spaces and Transformation of Tradition:  
Kars Aşık Tradition*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.49

Elif BEKTAŞ<sup>1</sup>

### Özet

Türk sözlü kültürünün temel öğelerinden biri olan âşıklık geleneğinin, Türk halk kültüründe hatırı sayılır bir yer tutan baksı-ozan edebiyat geleneğinin devamı olduğu, köklerinin Orta Asya'ya dayandığı konusunda pek çok araştırmacı hemfikirdir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren çoğunlukla âşık edebiyatının unsurları, âşık şiirinde türler, gelenek temsilcilerinin yaşamları ve eserleri ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Bunların dışında kalan az sayıda çalışma ise âşık müziği ile ilgilidir. Bu çalışmada ise Kars Âşıklık Geleneği'nin geçmiş dönemde yaşadığı mekânları ve varoluşunu nitelemekten öte, üretilen yeni mekânlar aracılığıyla geleneğin günümüzdeki değişimi yeniden tarif edilmeye çalışılacaktır.

Yörede aktif bir şekilde sürdürülen geleneğin icra mekânlarındaki değişimi ve bu değişimin gerekçeleri çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Mekân- müzik arasındaki ilişki probleminden hareket eden çalışmada, öncelikle pratikte öne çıkan geleneğin temel unsurları üzerinde durularak, çoğunlukla icra mekânlarının dönüşüm dinamiklerine odaklanılacaktır. Böylelikle yörede devam etmekte olan geleneğin doğal akışı içerisinde boyut değiştirmekte olduğuna görünürlük kazandırılacaktır.

Çalışmada yazılı kaynaklar aracılığıyla tarihsel perspektiften yöre ile ilgili bir envanter çıkarılarak, Karşı âşıklarla yapılan görüşmeler ve gözlemlerden elde edilen verilerle birleştirilecek ve geleneğin “yeni temsili” ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Halk Müziği, Âşık, Âşıklık Geleneği, Müzik- Mekân İlişkisi, Kars.

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Halk Müziği Anasanat Dalı, e\_elifcevik@hotmail.com

\* Bu makale Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde yapılmakta olan “Performan ve Mekan Bağlamında Kars Âşıklık Geleneğinin Dönüşümü” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

### **Abstract**

*Many researchers agree that the âşık tradition, which is and always has been one of the fundamental elements of Turkish oral culture so far, is the continuation of the baksi-ozan literary tradition, which has a significant place in Turkish folk culture, and that its origins has been rooted in Central Asia for the first time. Since the first quarter of the 20th century, the studies have been carried out mostly on the fundamentals of the âşık literature, genres in âşık poetry and the lives and works of the representatives of tradition. Merely a small number of studies except those are about the âşık music. In this study, however, beyond the places the Kars âşık tradition existed and its existence in the past period before as well, the present change of the tradition will be tried to redefine through the new spaces produced again.*

*The change in the performance spaces of this tradition as mentioned, which is actively persisted in the region and the reasons for this change constitute the scope of the study. The study, which is based on the problem of the connections between space and music, will primarily focus on the transformation dynamics of performance spaces, emphasizing primarily on the fundamental elements of the tradition that become prominent in practice. Thus seeing that the ongoing tradition in the region is still changing dimension somehow in its natural flow will be made possible by this means of this study.*

*In the study, generating an inventory of the region from a historical perspective through written sources, that will be combined with the data obtained from the interviews and observations made with âşık people from Kars city and also the “new representations” of the tradition will be tried to be revealed.*

**Keywords:** *Turkish Folk Music, Âşık, Âşık tradition, Music-space connection, Kars.*

## **GİRİŞ**

Günümüzde halen varlığını sürdürmekte olan âşıklık geleneği Kars'taki kimi uygulamaları, performans şekilleri ve beslendiği kaynaklar açısından Anadolu Âşıklık Geleneği içinde farklı bir yapıya sahiptir. Bu farklılığın ana nedeni yörenin Kafkasya'ya yakın bir konumda bulunması, tarihsel serüveniyle beraber pek çok etnik yapıya ev sahipliği yapıyor oluşundandır.

Kars Âşıklık Geleneği'nin, Anadolu Âşıklık Geleneği içinde şekil ve barındırdığı unsurlar bakımından diğer yörelerden ayıran özellikleri ise hikâye anlatma geleneği, irticalen söz söyleme kabiliyeti, geleneğin aktardığı –âşıkların ifadesiyle- 72 tescilli makama hâkim olmaları, icralarında azeri-terekeme ağız özelliği taşımaları ve icraların ayakta gerçekleştiriliyor oluşu şeklinde

sıralanabilir. Özellikle geleneğin öne çıkan unsurlarından irtical kabiliyetleri ve icraları ayakta gerçekleştiriyor olmaları âşıkların kimlik inşasında sıkça başvurdukları, kendilerini diğer yöre âşıklarından farklı konumlandıkları söylemsel düzeyde de ‘ayrı’ olma iddialarını kuvvetli kılan özelliklerdir.

Geleneksel bir aktarım modeli olan usta- çırak ilişkisi içinde yetişen Karslı âşıklar geleneğin aktardığı ve makam (Kars âşıklarının kullandıkları kalıp ezgiler, uygulayıcıları ve araştırmacıları tarafından kimi zaman “hava” kimi zaman da “makam” nitelemesiyle anılırlar) olarak ifade ettikleri ezgi kalıpları üzerine söyler yazarak, geleneği yeniden üretirler.

Âşıklar aktarıla gelen bu melodilerle, doğaçlama söyledikleri sözleri birleştirerek, geleneğin nasıl sürekli yeniden üretilmiş ve üretilmekte olduğuna görünürlük kazandırmaktadır. Yani Türk sözlü kültürünün temel öğelerinden olan âşıklık geleneği, bir yandan bireysel yaratıma izin veren, diğer yandan da bireysel yaratıcılığın kolektif özne içinde toplumsal bir uzlaşma ortamı ile eritildiği bir söylemler ve eylemler dizisi (Bektaş, 2016: 9) olarak karşımıza çıkar.

Çalışmaya konu olan icra mekânlarının değişimi ise özellikle yörenin turizm potansiyelini arttırmaya yönelik yapılan çalışmaların bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Özellikle son yıllarda Kars’ın marka şehir olması yönündeki sektörel girişimlerle birlikte “Doğu Ekspresi” adı altında turizm stratejileri geliştirilmiştir. Yöreye gelen turist sayısının artırılması ve bunun sonucunda yöreyi sembolik olarak işaretleyebilecek ritüellerle ziyaretçilere yöresel mirası sunmak hedeflenmiştir (Halit Özer’le görüşme, 05.03.2021; görüşme kişisi Halit Özer yaklaşık 22 yıldır turizm sektöründe çalışıyor. Sivil toplum örgütlerinde görev yaptı, Kars Turizm Birliği Başkanı(2008 yılında kuruldu), Uluslar Arası Turizmciler Birliği Doğu Anadolu Temsilciliğini yaptı, bakanlıkların, birleşmiş milletlerin çeşitli projelerinde görev aldı. Pek çok turizm fuarına katıldı ve Serhat Kalkınma Ajansı kurulduğunda kalkınma üyeliği görevi yaptı). Bu girişimler yalnızca kış turizmi değil, turizm sezonunun tüm yıla yayılabilmesine yönelik, hizmeti tüketmeye ve insanları yeme-içme, eğlenme gibi etkinlikleri gerçekleştirmeye teşvik eden faaliyetlerin tümünü kapsamaktadır. Bu çalışmalar kapsamında öne çıkaracak unsurların güçlendirilip “Kars’ın sahip olduğu kent zenginliklerinin değerlendirilmesi, ‘marka’ kent konumuna gelebilmesi ve dünya kentleri içinde katma değer sağlayıcı pek çok zenginliğini ‘vitrin’e koyabilmesi gelinen aşamada zorunlu” (Gelibolu, Kanıbir, Saydan

vd., 2014: 20-21) olduğu düşünülmüştür. Burada bahsedilen zenginlikler arasında da âşıklık geleneği önemli bir yer tutar.

Şehirde turizme yönelik yatırımlarla birlikte süreç içerisinde turistlerin eğilimlerine yönelik ihtiyaç duyulan yeni mekânların çeşitliliği artmıştır. Yerel düzeyde kültürel unsurların turistik ürünlere dönüştürme stratejisiyle birlikte Kars yöresi âşıkları da bu yeni mekânlara uyum sağlayarak kültürel unsurların temsili iddiasıyla konumlanmışlardır. Âşıklık Geleneği geçmişten bugüne kadar tarihi seyri içinde siyasi, ekonomik, kültürel, teknolojik pek çok nedenle değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Ortaya çıkan ürünlere değişen koşullara, zamana ve mekâna göre yeniden şekillenerek kendini her dönemde yeniden inşa etmiştir. Her ne kadar “tükeniği”, “gerilediği”, “yok olmaya yüz tuttuğu” düşünülse de, icracıları, dinleyicileri ve icra mekânları bakımından hala dinamik bir gelenek olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Çalışmada öncelikle Kars Âşıklık Geleneği'nin temel unsurları olan saz çalma, irtical söyleme, usta-çırak ilişkisi ve mecliste yetişmek gibi unsurlara değinilerek, geleneğin sürekliliğine eşlik eden icraların performans alanları olan mekânların dönüşümü üzerinde durulacaktır.

### **Kars'ta Âşıklık Geleneği**

Kars Âşıklık Geleneği'nin diğer yörelerde sürdürülen âşıklık gelenekleriyle arasındaki farklılığın en önemli nedeni yörenin demografik yapısı ve buna bağlı olarak da tarihinde yaşanan savaş ve işgaller nedeniyle çok fazla göç alan/veren yörelerden biri olmasıdır. Bunun sonucunda da yörenin çok fazla etnik yapıya ev sahipliği yapması nedeniyle oluşan kültürel çeşitlilik geleneğe de kaynaklık etmiş, Kars Âşıklık Geleneği'ni diğer yörelerdeki âşıklık geleneklerinden ayrı olarak konumlandırmıştır.

Kendini anlatı ortamında gerçekleştiren geleneğin, yazılı olmayan pratiklerin, gelenek içinde aktarımını sağlayan; aktarım noktasında da değişimin, gelişimin ve sürekliliğin olağan kabul edilmesi gerekir. Yöre halkı ve yöre âşıklarının da “geleneğin bozulduğu/tükeniği, aslına uygun yapılmadığı, bitmeye yüz tuttuğu” ve benzer ifadeleri değişime görünürlük kazandıran söylemlerdir. Bu kaygılı söylemlerin temelinde ise yaşanan değişim karşısında ki tepkileri yatmaktadır.

Marshall geleneği “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” (1999: 258-259) olarak tanımlar. Geleneğin bu “değişmezlik” iddiasına karşılık hem “değişimine” hem de “sürekliliğine” işaret eden “eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı” (Ekici, 2008: 34) şeklinde tanımlamalarda vardır. Hobsbawm ve Ranger ise eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki ‘gelenekler’in köklerinin sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığını ve bu geleneklerin icat edilmiş olduklarını öne sürerek, icat edilmiş geleneklerin alenen ve zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşıl原因amaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmesi gerektiğinden bahseder (2006: 1-2).

Gelenekten bahsedilirken -çok uzak olmasa bile- bir tarihsel geçmişe gönderme yapılarak, geçmişle bir bağ kurmaya ve geçmişten bir şeyin hatırlanmaya çalışıldığı görülür. Aslında geleneği korumaya ya da onu öne çıkarmaya çalışan ‘gelenekselci’ yaklaşımlar, tam da geleneğin değişimine işaret eden davranışlar sergilemiş olur. Gelenek kavramı süreklilikle ilişkilendirilerek düşünüldüğünde; geçmişte yaşanan pratiklerin gelecek döneme aktarılma çabasını ortaya koyarken, âşıklık geleneği özelinde ise yeni mekânlarda, yeni tasarımlarla geçirdiği değişimleri ifade eder. Bu sebeplerle geçmişte geleneğin yaygın şekilde hüküm sürdüğü yörede, günümüzde ise artık geleneğe göre kurgulanmamış yeni mekânlarda, yeniden nasıl şekillendiğini görmek için Kars Âşıklık Geleneği’ne ait temel unsurlara geçmeden önce, Kars’ın çokkültürlü yapısını incelemek yerinde olacaktır. Çünkü âşıklar yörenin çokkültürlü yapısının geleneği beslediğini savunurlar.

### **Kars’ın Çokkültürlü Yapısı**

Kültürel yönden köklü bir yapıya sahip Kars, tarihi boyunca Kafkaslardan Anadolu’ya açılan kapı olma özelliği, şehrin kültür mozaığı haline gelmesini sağlamıştır. Çeşitli etnik grupları ve mezhepleri bünyesinde barındıran yöre, zengin ve renkli bir kültüre

sahip olmasını da buna borçludur. Etnik ve kültürel çeşitliliğin homojen bir yapıyla varlığını sürdürmesi, toplumsal ve kültürel yapıyı da güçlü kılmıştır. Kars’da yaşayan etnik gruplar; Terekemeler (Karapapaklar), Yerliler, Azeriler, Türkmenler ve Kürtler şeklindedir.

Karslı âşıklar yörenin coğrafi konumu ve kültürel çeşitliliğine gönderme yaparak Kars Âşıklık Geleneği’nin kökenlerinin çok farklı kültürel gruplara ve onların müzik kültürlerine dayandığını düşünürler:

“Kars yöresinde Türkmen, Kürt, Terekeme, Yerli, Laz ve Çerkez bir mozaiktir. Bu karma mozaığın içinde geniş bir kültüre sahibiz. Bu farklı kültürlerle iç içe yaşamamız, bizim avantajımızdır. Bütün farklı kültürlerden ders aldık, Azeri toplumda Azerice konuşmayı, Kürt toplumunda makamları, havaları çok iyi öğrendik. Türkmenlerin ise saz çalma şekilleri, içten, ruhtan saz çalmaları ve saza verdikleri önem bizi etkilemiştir” (Mahmut Karataş’la görüşme, 15.09.2018).

Dolayısıyla yerel düzeyde çokkültürlülüğe yüklenen anlamın ortaya çıkması açısından kavramı tanımlamak yerinde olacaktır.

Doytcheva (2016: 15), çokkültürlülük teriminin sıfat olarak ilk kez 1941 yılında, önyargısız ve bağısız bireylerden oluşan kozmopolit bir toplumu nitelendirmek için kullanıldığını ifade etmektedir. İsim olarak ise 1970’li yılların başlarında Avustralya ve Kanada’da bu toplumların bir özelliği olan kültürel çeşitliliği teşvik eden devlet politikaları için kullanılmıştır. Çokkültürlülük üç adımda açıklanabilir. İlk adımda farklı sosyal çevrelerden, dini inançlardan, etnik kökenlerden veya milliyetlerden gelen bireylerin oluşturduğu çağdaş toplumları ifade ettiği düşünülse de, çokkültürlülük kültürel çeşitliliğin eşanlamlısı olarak kabul edilir (2016: 17). Yani çeşitlilik ister ırk, ister kültür ya da etnisite olsun, toplumlar her zaman kültürel olarak çeşitlilik arz etmiştir.

İkinci adımda ise kültürel farklılıkların toplumsal örgütlenmeleri çokkültürlülük olarak karşımıza çıkar. Bu durumda farklılığın bireysel değil, “kültürel temas” durumunda karşılıklı etkileşime geçen toplumsal kurumlarda karşılık bulunduğu öne sürülür. Burada kültürlerarası diyalogun sağlanabilmesi için her kültürün kendini diğerlerinin etkisine açması ve onlardan bir şeyler almaya istekli olması beklenir. Batı toplumlarında bu toplumsal çokkültürlülük, “özel kültür”lerin teşvik edilmesi, paylaşımı ve aktarılması amacıyla ayrıcalıklı bir anlam bulur. Üçüncü adımda ise çokkültürlülük bir takım aidiyetlerin varlığını ve değerlerini kabul

etmekle kalmayan ayrıca bunları siyasi normlar ve kurumlara kaydetmeyi de öneren belirli bir siyasi programı ifade eder ki, burada ki yaklaşım toplum içerisindeki ideolojik farklılığın ve çoğulculuğun normatif bir yapıya dönüştürülmesini sağlamaktan başka bir şey değildir.

Sonuç olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında ilk olarak bir politika olarak benimsenen çokkültürlülük ifadesi, “kültür” kelime anlamının dışında farkı bir topluluğa, gruba dâhil olma anlamı ile öne çıkar. Bir yandan grupların bireysel değerlerinin önemi vurgulanırken, diğer yandan grupların birbirine olan uyumu politik bir yolla bir çizgide birleştirilmeye çalışılır. Yani çokkültürlülük aslında bir farklılığa da gönderme yapar ve başka bir ifadeyle; “insanların kültürel olarak bütünleşikliği, kültürel çeşitliliğin ve kültürlerarası diyalogun kaçınılmaz ve istenen bir şey olması, her kültürün çoğul ve çokkültürlü bir biçimde inşa edildiğini” (Parekh, 2006: 133) ifade etmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi yörenin etnik yapısındaki çeşitlilik, hem âşıklık geleneği ve dolayısıyla âşıklar açısından, hem de yörede yaşayan tüm etnik gruba mensup bireyler açısından övünç ve gurur kaynağıdır. Hatta bu yapı âşıklık geleneğinin yaşandığı diğer yörelerden, kendilerini üstün görme nedeni dahi sayılmaktadır.

### **Kars Âşıklık Geleneği’nde Temel Unsurlar**

Kars âşıklık geleneği, Anadolu âşıklık geleneği içinde şekil ve barındırdığı kimi unsurlar bakımından diğer yörelerden ayrıldığından yukarıda da bahsedilmişti. Bu temel özellikler ise; hikâye anlatma geleneği, irticalen söz söyleme kabiliyeti, geleneğin aktardığı – âşıkların ifadesiyle- “72 patentli” makama hâkim olmaları, icralarında azeri-terekeme ağız özelliği taşımaları ve icraların -aparât bir askılık yardımı ile- sazın omuza asılarak, mekân içinde dolaşarak gerçekleştiriliyor olması şeklinde sıralanabilir. Bu sıralanan unsurlarla birlikte aşağıda yer alan başlıklar ise yöre âşıklarının kendilerini tanımlamak ve farklılıklarını vurgulamak için başvurdukları birer referans noktası olması nedeniyle önemlidir. Pratikte öne çıkan bu unsurlar yöre âşıkları ile yapılan görüşmeler ve literatür kaynaklı enformasyonun birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Kars âşıklarının geleneği nasıl anladığı/anlattığı ve geleneğin içinde kendilerini nasıl konumlandıklarının anlaşılması bakımından emik kavramı burada işlevseldir. Başka bir söyleyişle, Karşı âşıklar,

kendi kavramları ve perspektifleriyle diğer âşıklara göre kendilerini neden ve nasıl farklı gördüklerini emik yaklaşımla irdelemek konuyu netleştirecektir.

Emik kavramı dil bilimci Pike tarafından seslerin “phonemic” ayrımını göstermek amacıyla geliştirilmiştir. “Phonemic” sadece bir dilde bulunan ses ve karakterlere özgü bir durumdur. Kelimenin son eki olan “emic” bu anlamdan yola çıkılarak kültür araştırmaları metodolojisine girmiştir (Akt: Erkenekli, 2012: 222). Emik yaklaşım araştırma konusunu kendi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder ve araştırma konusunun yerel-kültürel olduğunu varsaymaktadır (Sargut’tan Akt: Erkenekli, 2012: 223). Bu yaklaşım, kültüre özgü veya “içerden bakış” olarak da nitelendirilmektedir. Emik yaklaşım belirli bir kültürde var olan davranış ve tutumların o kültürün kavramlarıyla açıklanabileceği temeline dayanmaktadır (Çukur’dan Akt: Erkenekli, 2012: 223).

Karşılıklı âşıklar, yukarıda değinildiği şekilde Anadolu’da var olan diğer âşıklara göre kendilerini farklı konumlandırır. Bunu kimi zaman söylemsel, kimi zamanda edimsel olarak ortaya koyarlar. Karşılıklı âşıkların geleneği nasıl anladığı/anlattığı gelenek içinde kendilerini ne şekilde konumlandıkları önemli olmakla beraber, âşıkların gelenek içindeki ortak davranış kurallarını anlamaya çalışmak ve yorumlamak gerekmektedir.

### **Usta-Çırac İlişkisi**

Âşıklık geleneği içinde bir aday aşığın, usta aşığın yanında yetişmesi, geleneği ait unsurları ustasından görerek öğrenmesi geçmiş döneme ait en yaygın aktarım modelidir. Ong (2012: 21) bir sözlü kültür ürünü olan çıraclık, “bir tür çıraclık sayılan müritlik, dinleme, dinlenenin tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleri” şeklinde ifade eder. Anadolu Âşıklık Geleneği’nde sayısız aşığın yetişmesine vesile olmuş usta-çıraclık basit bir aktarım modeli olarak görmemek gerekir. Âşık hikâyelerinin, âşık tarzı şiirlerin, âşık havalarının üretilmesine ve bu ürünlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamış olan ve geleneğin okulu kabul edilen usta-çırac ilişkileri geleneğin sürekliliğine de görünürlük kazandırmaktadır. Âşıklık geleneğinin okulu niteliği taşıyan usta-çırac ilişkileri içinde yetişen âşık, geleneğin gereklerini ustasından



öğrendiği gibi, kendisinde oluşacak olan âşıklık kimliğini de bu süreç boyunca inşa edecektir.

Kars'ta âşıklığa başlayacak olan aday âşıkların öğrenme süreçlerinin çoğunlukla yakın sosyal çevrelerinden görerek başladığını ve geliştiğini söyleyebiliriz. Farkında olarak veya farkında olmadan gerçekleşen bu süreç, bireyin dünyaya geldiği günden itibaren tüm yaşamı boyunca devam edecek bir öğrenme sürecine işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle 'kültürlenmeye karşılık gelen bu tanımlama; "yaşam biçimi içerisinde bir insan bebesinin, eylemsel etkinlik kazanabilmesi için üretim biçiminin belirleyiciliği yönünde topluluğun beklentilerine koşut olarak, yaşam boyunca edindiği becerilerin, bilgilerin bütünüdür" (Balaban, 1981: 169) şeklinde karşılık bulur. Yani kültürlenme "kültürel değerlerin bireye kazandırılma sürecidir" (Demirel, 2009: 8). Elbette kendine ait unsurları bulunan ve köklü bir geçmişe sahip bu geleneğin, aday aşığa kazandırılması yalnızca bir kültürlenme süreci içerisinde gerçekleşemeyecektir. Bunun yanında geleneksel bir model olan usta-çıraklık da âşıklık geleneğinin devamlılığını sağlamasıyla birlikte, genel olarak bir öğrenim sürecidir. Çıraklık eğitiminin, ustanın birikiminin çırağa aktarılmasından çok, çırağın ustasını -icra dışı mekânlarda dahi- izlemesi, dinlemesi, takip ve taklit etmesi temeline dayanır.

Yörede geleneksel çıraklık eğitimi küçük yaşlarda başlar ve her çırak yalnızca bir aşığa bağlılık gösterir. Ataerkil bir yaklaşımla eğitim alan çıraklar, aldıkları bu eğitim karşısında usta aşığa herhangi bir bedel ödemezler. Usta-çırak ilişkisi içinde çıraklığa kabul prosedürü çalışmanın odağında olan Kars'da geçmiş dönemde üç şekilde gerçekleşmiştir. Bunlar usta aşığın çırağını seçmesi, çırağın usta aşığı seçmesi ve çırağın usta aşığa başkası tarafından götürülmesi şeklinde cereyan etmiştir. Bir çırağı yanında yetiştirmeyi kabul etmiş veya bir aşığın yanında çırak olmayı kabul etmiş bir aday âşık için artık geleneğin tüm uygulamalarını usta âşıktan görerek ve onu taklit ederek öğrenmesi beklenir. Bu sürece aday aşığın davranışlarının şekillenmesi de dâhildir.

"Öğrenmek ve öğretmek, her şeyden önce birlikte olmak ve çırak tarafından usta anlatıcının sözlerini devamlı olarak dinlemek ve ustanın yanında bütün gece sabaha kadar hiç ayrılmamak suretiyle olur. Bu beraberlik sadece arada bir rastlanan bir durum değil, resmi bir karaktere sahiptir. Usta bir destan anlatıcısı, bildiği destanları ve onları icra etme sanatını öğretmek için bir çırağı evine götürebilir ve çırağında ustasına bir tarım işçisi gibi çalışarak, yardım etmesi beklenmektedir" (Reichl, 2014: 72).

Burada bahsedilen usta-çıraklık, geleneğin köy odaları, hanlar ve kahvehaneler gibi ‘geleneksel’ icra mekânlarında, meclislerde icra edildiği dönemlere ait uygulamalardır. Değişimle birlikte yukarıda bahsedilen usta-çırak ilişkileri dışında, belli bir ustaya bağlılık göstermeden, usta âşıkların ürünlerini beğenip, dinleyerek; o aşığı kendine usta olarak kabul edip âşıklığa başlayan ve kendini âşık olarak nitelendiren örneklere rastlansa da, yörede bir usta yanında, mecliste yetişmiş âşıklar tarafından bu kişiler âşık olarak nitelendirilmez.

Âşıklık geleneğini öğrenmek isteyen bazı aday âşıklar ise usta bir aşığın yanında yetişerek olgunlaşmak yerine, kaset, cd ve internet aracılığıyla geleneği öğrenme yoluna giderek, geleneğin sürdürülebilirliğinin önemli bir unsuru olan usta-çırak ilişkilerinin yeni bir boyut kazanmasına ve sürecin değişimine neden olmuşlardır. Benzer şekilde yörede görüşüne başvurulmuş âşıkların birçoğu, bu yolla yetişen ve kendini âşık olarak nitelendiren gelenek temsilcilerini ‘kaset aşığı’ şeklinde adlandırmaktadır.

Âşıklık geleneğinin şekillenmesine ve sürekliliğine görünürlik kazandıran usta-çıraklık “geleneğin okulu” niteliğindedir. Bu nedenle yörede pek çok aşığın yetişmesine ve âşıklık sanatını seçmesine vesile olan Çobanoğlu âşıklar kahvehanesinden söz etmek, usta-çıraklığı bağlamında anlamak açısından önemlidir.

### **Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi**

Kars Âşıklık Geleneği için kahvehaneler ve kahvehane icraları büyük önem taşımaktadır. Bunun en önemli nedeni özellikle Çobanoğlu Kahvehanesi’nin âşıklar tarafından bir okul niteliğinde görülmesi ve birçok aşığın bu mekânlarda yetiştiği düşüncesidir (Görüşme Bilal Ersarı, Mahmut Karataş, Ensar Şahbazoğlu, İlgar Çiftçioğlu). İnsanların sosyalleşebildikleri bir mekân olması açısından, sosyal bir kurum işlevi gören kahvehaneler gelenek temsilcilerinin, meclisler düzenleyerek, karşılaşmalar yapıp, hikâyeler anlattıkları, aday âşıkların yetiştiği önemli mekânlardır.

20. yüzyıl Türkiye sahası âşıklık geleneğinde öne çıkan temsilcilerden Âşık Murat Çobanoğlu 1971’de ‘Çobanoğlu Halk Ozanları Kahvesi’ni kurarak usta âşıkların bir araya gelerek icralarda bulunmalarına, genç âşık adaylarının bu mekânda yetişmelerine vesile olmuştur. Reinhard da Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi’nin işleviyle ilgili şöyle aktarmaktadır:

“Bazı âşıklar usta âşıklarla birlikte diyar diyar dolaşır, ondan bu sanatı usta-çırak ilişkisi içinde öğrenirler. Buna örnek olarak, Kars'ta sanki âşık okulu haline gelmiş olan, Âşık Murat Çobanoğlu'nun da devam ettiği Âşık Kahvehanesi verebiliriz (...)Burada ve Anadolu'nun diğer şehirlerinde atışma yarışmaları düzenlenir, bu yarışmalara yurdun dört bir yanından Âşıklar katılırlar” (2007: 109).

Yörede Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi'nde saz çalmayı, söz kurmayı, âşık makamlarını, şiir türlerini; usta âşıkları dinleyerek, izleyerek âşıklığa başlamış olan çok sayıda usta âşık vardır. Bu âşıklar, Çobanoğlu kahvehanesini âşıkların yetiştirdiği bir okul gibi görmekte, yaptıkları işi ve öğrenme süreçlerini, Çobanoğlu kahvehanesinde icrada bulunmalarına ve burada izleme fırsatı buldukları ustaları referans göstererek meşrulaştırmaktadır.

Âşık Bilal Ersarı Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi'nde bulunduğu zamanla ilgili şöyle aktarmaktadır;

“Büyük ustalar Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova'larla Çobanoğlu gazinosunda 4 yıl onları izledik, hatalarımızı onlar söyledi...bunları yapmayın, bunları yapın” diye.. Öyle yetiştik biz. Çobanoğlu gazinosu âşıklar için bir ekoldür” (Görüşme, 15.05.2014).

Birçok etnik yapıya ev sahipliği yapan ve konumu itibari ile ticaret güzergâhlar üzerinde bulunan yöre, geleneğin izlerkitlesinin de çeşitlilik göstermesine neden olmuştur. Bu durumla ilgili Erdener de (2019: 43) kahvehanedeki dinleyiciler değişik coğrafi bölgelerden, etnik gruplardan, mezheplerden, farklı geliri olan insanlardan ve değişik meslek sahiplerinden oluşurdu” şeklinde aktarmaktadır. Benzer şekilde Ersarı da (Görüşme, 24.11.2015) kahvehaneleri “meclislere gelen dinleyicilerin Kars'ın farklı mahallelerinde oturan, farklı Türk boylarına mensup şehrli muhipti” şeklinde, farklı etnik yapıya mensup kişilerin bir araya geldiği mekânlar olarak aktarmıştır.

“Akşam saatlerinde yapılan fasıllar dışında, gündüz saatlerinde âşıklar günün büyük kısmını kahvehanede çeşitli kâğıt, tavla ve domino gibi oyunlar oynayarak geçirir, yakın köylerde hafta sonu düğün, sünnet yapacak olan kişileri beklerlerdi. Çünkü hafta sonu bir köye giden âşık hafta içinde kahvehaneden kazandığı paradan çok daha fazlasını kazanırdı” (Erdener, 2019: 39).

Meclislere katılmak isteyen izlerkitle kahvehaneye giriş için belli bir 'giriş ücreti' öderdi. Bu ücret saza takılan bahşişler dışında verilen bir ücretti. Bahşişler izlerkitle tarafından aşığın sazının duvara asılan bağının arasına sıkıştırılmak suretiyle, söylediği sözün ve

çaldığı makamın beğenisine karşılık bir ödüllendirme şeklinde algılanırdı. Bu bahşişler giriş ücretlerinden farklı olarak âşıklar arasında paylaştırılmaz, her âşık kendi sazına takılan bahşiş ile kazanç sağlamış olurdu.

Erdener'in 1982'de Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi'ne dair betimlemesi şöyle:

“Kahvehaneye girince sağ duvarın tümünde ‘Kars Kalası’, sol duvarda ise Konya Âşıklar Bayramı’nda değişik dallarda birinci olan ve dereceye giren âşıklarının çerçevenilmiş sertifikaları yanında Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova, Yaşar Reyhanî ve İlhami Demir gibi tanınmış âşıkların fotoğrafları görülür. Sazlarını eve götürmek istemeyen âşıklar, siyah bez kılıf içine koydukları çalgılarını sağ ve sol duvarlardaki şapka, palto asılacak kancalara asarlardı. Kahvehaneye girişte tam karşıda Çobanoğlu'nun çerçevenilmiş büyükçe bir fotoğrafı ve onun sağında o zamanki Kültür Bakanı Rıfki Danişman'ın Çobanoğlu'na verdiği kaligrafik harflerle yazılmış bir takdirname göze çarpardı. Âşıkların atası sayılan Dede Korkut, Hazreti Ali, Atatürk ve diğer fotoğraflarda karşı duvarı süslerdi” (2019: 44).

2000 yılında Ankara'ya yerleşen Çobanoğlu'nun 26 Mart 2005 tarihindeki ölümüyle kahvehanenin devredildiği yeni işletme sahipleri, mekânın adını korusalar da geleneksel kimliğini korumayı başaramazlar. “Kars'ın ilk devlet sanatçısı” unvanını taşıyan Murat Çobanoğlu'nun, manevi hatırasına bir saygının gereği olarak kültürümüze kazandırdığı değerleri yaşatmak, tanıtmak ve gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla ‘Âşıklar Okulu’ veya ‘Çobanoğlu Gazinosu’ olarak anılan mekânın, devlet tarafından satın alınarak, müzeye dönüştürülmesi” pek çok kez teklif edilmiştir. Tüm bu çabalar sonuçsuz kalır.

Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi 2005 tarihinde kurulan Murat Çobanoğlu Âşıkları Koruma ve Yaşatma Derneği tarafından kahvehanenin asıl sahibinden kiralanarak dernek mekânı olarak kullanılmıştır. Bu süre zarfında dönem dönem dernek tarafından boşaltılarak, yeniden kahvehane hizmeti vermiştir. Mayıs/ 2019 tarihinde ise Âşık Mahmut Karataş, Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Âşık Ayhan Şimşekoğlu ve Âşık Gültekin Bulutoğlu tarafından yeniden “Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi” olarak yöre halkı arasında Fayton Pazarı olarak bilinen bölgede faaliyet göstermektedir. Geçmiş dönemde olduğu gibi meclislerde, âşıklık geleneğiyle ilgili herhangi bir etkinlikte veya turizm sezonunda turist kabilelerine yönelik âşık programları yapılmaktadır.

### Hikâye Anlatma Geleneği

Hikâye üretme ve anlatma Kars Âşıklık Geleneği'nde önemlidir. Eski dönemlerdeki yaygınlığı olmasa da Karslı Âşıklar hikâye üretmeye devam ettiklerini ifade ederler. Fakat ilgili dinleyicilerin azlığı onların hikâye üretmeleri, hatta anlatmalarını dahi olumsuz etkilemektedir. Yöre âşıklarından Şahbazoğlu'na göre, diğer yörelerdeki âşıklık geleneğinde hikâyeden daha kısa olan *secere* daha ağırlıklı kullanılır. Kars Âşıklık Geleneği'nde yaygın olarak kullanılan hikâye anlatma geleneği, Şenlik'ten itibaren günümüze gelmiş bir türdür. Bazen günlerce sürebilen hikâyelerin anlatıldığı meclislerdeki ilgili yöre halkı, âşıkların hikâye üretmeleri ve anlatmalarında güdüleyici rol oynar.

“Hikâye anlatabilmek çok önemli, ben 12 tane hikâye biliyordum, bunların içinden öylesi var ki 3 gün 3 gece bitmez. Mesela 1 saatlik hikâyeyi 6 saate çıkarırım ben. O eski meclislerde öyle insanlar oturdu ki, her biri profesördü. Onların arasında imtihan verirdik, yetiştirdik, okul gibiydi” (İlgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Yaşanan değişimlerle birlikte Kars âşıklık geleneğinde büyük yer tutan hikâye anlatma unsuru da söyleyici- dinleyici ilişkisinin varlığına olanak tanımamasıyla birlikte günümüzde örneğine rastlayamadığımız bir uygulamadır.

Kars âşıklık geleneğinde önemli bir unsur olan hikâye üretme ve anlatma âşıkların kendi aralarındaki ustalık mertebesi açısından da önemli bir kıstas olarak iş görür. Hikâye anlatma sırasındaki başvuru mizansındaki ustalık, gerek meclisteki izlerkitleyi, gerekse ustalık payesinde daha altta olan âşığı etkisi altına alan önemli bir durum olarak karşımıza çıkar.

“Eski usta âşıklarımız hikâye anlattıkları zaman o kadar yaşayarak anlatırlar ki bütün meclis etkilenirdi. Yaptıkları mimik hareketleri ile konunun geçtiği tüm rolleri yaşarlardı. Film seyrederek gibi hikâye dinlerdik, 3-4 gün sürdüğü olurdu. Bazen düşünüyorum, nasıl yaşayarak anlatıyorlar? Onlar gibi yaşayarak anlatabilsem ne güzel olur diye düşündüğüm zamanlar oldu. İşte ustalıkları o zaman ortaya çıkıyor” (Ensar Şahbazoğlu'yla görüşme, 04.03.2016).

Eski dönemlerdeki gibi dinleyici yani geleneği bilen geleneğe ilgili izlerkitlenin yaygınlığı olmasa da, Kars yöresindeki âşıklar görece hikâye üretmeye devam ettiklerini ifade ederler. Bunun nedenini geleneğin icra edildiği mekânların değişiklik göstermesi ve

izlerkitlenin geçmişte meclislerde ayırdığı zamanı, günümüzde artık ayıramamasından, yani meclislerin çok kısa sürelere sıkıştırılma mecburiyetinden kaynaklanmaktadır. Aslında bu ifade gelenek açısından önemli gördükleri ve diğer yörelerden kendilerini üstün görme iddiasını sürdürme ve kaybetmeme endişesinin bir sonucudur.

### **İrticalen Söyleme Kabiliyeti**

İrticalen söyleme kabiliyeti Kars Âşıklık Geleneği içinde âşıkların kendilerini tanımlarken sıklıkla başvurdukları önemli bir özelliktir. Burada anlamaya çalışılan irtical ifadesi meclislerde icra edilen âşık havaları üzerine söylenen söz unsuru için kullanılmaktadır. Özellikle atışma, deyişme adı verilen âşık karşılaşmalarında, hazırlıksız olarak şiir söyleme kabiliyetleri, Kars ilini diğer yörelerdeki âşıklık geleneklerinden ayırmaktadır.

Reichl (2014: 240) irtical teriminin muğlâk olduğunu ve müzikte; klasik doğu müziğinden, klasik batı müziğine, ya da caz müziğine pek çok müzik türünde irticalden bahsedildiğini söyler. Müzik için geçerli olan bu ifade komedi sanatı ve nazım türlerinin kısa olanları içinse aniden düzenleme anlamı içerir. Araştırmacının irtical için belli ölçüde kendiliğinden yaratma olmasına rağmen, şekil ve geleneğe göre çeşitli olabilen, -yukarda bahsedilen- her bir durumda düzenler ve kurallar tarafından kontrol edilir ve düzenleyicinin ani ve hazırlıksız olarak ürettiğine şekil vermede bir dayanak sağladığını belirtmesi oldukça dikkat çekicidir. Bu düşüncüyü ise “söyleyici, zihninde belirli düşünceler, imajlar ve istediğinde kullanılabilir kafiye kalıplarının stoğuna sahiptir ve bunları şiir yaratmaya mahsus bir zamanda kullanır” (2014: 242) diyerek daha anlaşılır şekilde ifade etmiştir. Reichl, hazırlıksız şiir söylemeye ilişkin bir tekniğe ve o teknikte ustalaşmanın önemi üzerinde dursa da, irticalin çok iyi tanımlanmış ve kuralların idare ettiği bir çerçevenin mevcut olmasının yanında, aynı zamanda söyleyicinin zihin meselesine ve ilhamına da bağlı olduğunu da söyler (2014: 243). Ahmetov da (1996: 112), şairlik ilhamının doğaçlama şiir söylemenin bir şartı olduğundan bahseder. Ona göre irtical uzmanlık seviyesi her şairin yeteneğine, zekâsına ve keskin fikrine bağlıdır ve anında söylenen şiire has en önemli özelliğin; düşüncenin kesintisiz, daima gelişerek, derinleşmesi ve buna bağlı olarak da sözün özgürce söylenmesi şeklinde ifade etmiştir (1996: 108).

Karşı âşıklar, “irtical” kavramıyla nitelendirdikleri doğaçlama yeteneklerinin diğer âşıklara göre daha güçlü olduğu iddiasında bulunurlar ve bu yolla kendilerini farklı görürler:

“Bir meclisteki aşğın irtical yönünün güçlü olduğunu hissederseniz, araştırın; kesinlikle Kars kökenlidir. Diğer yörelerde, mesela Erzurum’da vardır. Fakat bizdeki gibi güçlü değildir. Kars âşıklığının temelini Kars âşıklarının irticalen, doğaçlama yetenekleri oluşturur. Bizde kuvvetlidir” (Ensar Şahbazoğlu’yla görüşme, 01.18.2020).

Bu yeteneklerinin diğer yörelerdeki âşıklara göre daha iyi olduğunu düşünen âşıklar, bunun nedeni olarak yöredeki âşıklık geleneğini görürler. Bu da göstermektedir ki Kars Âşıklık Geleneği içinde Karşı âşıkların ‘irtical yetenekleri’ gelenekselleşmiş ve karakteristik bir unsur haline gelmiştir.

### Saz Çalma

Kars Âşıklık Geleneği’nde saz çalmak âşık olmanın en önemli gösterenidir. Âşıklar saz çalmayı genellikle -yukarıda bahsedilen-usta-çırak ilişkileri içinde ustalarından öğrenirler. Yörede âşıklar arasında saz çalmayan yoktur, olsa dahi diğer âşıklar tarafından ‘âşık’ olarak nitelendirilmez. Burada ‘saz’ olarak bahsettiğimiz çalgı Düzgün’e (2013: 318) göre, Ozan-Baksı geleneği içinde yer alan kopuzun Anadolu sahasında ozanların âşık adıyla anılmaya başlamalarıyla birlikte ‘çöğür’ veya ‘saz’ biçiminde yerleşmiştir. Düzgün (2013: 317) gelenek içinde şiiirlerin belli bir ezgi ile dinleyiciye aktarılma mecburiyeti sonucunda, âşıkların saz çalmayı öğrenme zorunluluğunun ortaya çıktığını söyler. Köprülü de, “meslekten yetişmiş asıl âşıklar arasında, sazı olmayan, saz çalmayan bir şair tasavvur olunamaz” (Akt. Durbilmez, 2010: 149) şeklindeki ifadesiyle saz çalmanın önemini vurgular. Âşık sazı ortaya çıkışından günümüze kadar, zamana ve mekâna göre kopuz, çöğür, cura, bozuk, bağlama vb. gibi isimlerle anılmıştır.

Karşı âşıklar sazı üstünlük kurmada, kendilerini diğerlerinin karşısında konumlandırmada bir araç olarak kullanmışlardır. Bu düşünceden hareketle yöre âşıklarından Bilal Ersarı, kendini tanımlarken, yerel bir algılama düzleminden hareket ederek, âşıklığı saz ile birlikte öne çıkaran şöyle bir söylemde bulunur:

“Ozan, üstatların türkülerini ezber çalıp söyleyendir. Aşğın özelliği ise, meydanda sazı alıp, karşı aşğın kafiyesine uyarak kendi

bildiğini söylemesidir. Âşıklıkta atışma önemlidir. Bana göre âşık tamdır, ozan yüzde yetmiş beştir, şair de yüzde yirmi beştir. Âşık olan ozanlığı da, şairliğı de yapabilir. Âşık tamdır” (Görüşme, 17.11.2013).

Yöre âşıklarında Murat Çobanoğlu'nun saz çalmanın aşığın bir parçası olduğunu anlatan koşma örneğı şöyledir:

Çobanoğlu söz gulunur,

Gönül arzu yaz bulunur,

Âşıklarda saz bulunur,

Telimiz yabancı değil (Akt. Fidan, 2017: 218)

Erdener Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde yaptığı alan çalışmasında, sazın âşıklara eski söyledikleri deyişleri ya da usta malı deyişleri anımsatmakta yardım ettiğinden bahseder. Âşıkların sazları ellerinde değilken eskiden söyledikleri deyişleri anımsayamadıklarını ise yaşadığı örneklerle aktarır (2019: 94). Kars âşıklarından İlgar Çiftçioğlu da benzer şekilde ifade etmektedir;

“Sazım elimde değilken, çok zor anımsarım. 40 yıl onunla oturup kalkmışım, söylesem de sözün hakkını veremem. O saz elimde olacak ki onu okuyam. Âşıklık bir bütündür; saz olmazsa olmaz” (Görüşme, 25.06.2020).

Yörede âşıkların çalgıyı ustalıklı çalması, çok önemli değildir aslında. Önemli olan gerek bireysel icrası sırasında gerekse öteki âşıkla herhangi bir mecliste karşılaştığında sazı eşlik çalgısı olarak kullanabilmesidir. Çünkü yöre âşıkları saz çalma geleneğinin Dede Korkut'tan ve Şenlik'ten bu zamana kadar böyle gelmiş olduğu ve bu geleneğı aynı şekilde sürdürdükleri iddia ederler. Görüşülen âşıklarla beraber yöredeki tüm âşıkların genel düşüncesi bu yöndedir. Yani saz çalarak âşıklığı icra etmek aynı zamanda geçmişten gelen kültürel mirasın taşıyıcılığını ve aktarımını yaparken geçmişteki “atalarına” da atıfta bulunarak “arı/saf geleneğın” icabı ve temsiliyeti iddiasıdır.

### **Ayakta Saz Çalma**

Kars yöresindeki âşıkların performans sırasında sazları ayakta çalmaları, sadece bu yöreye has bir uygulamadır. Anadolu'da başka hiçbir yörede örneğı olmayan bu icra şekli, Kars yöresindeki bütün âşıklar tarafından kullanılmaktadır. Yöredeki âşıklara göre; başka bölgelerde bu şekildeki bir icra şekli ile karşılaşılsa bile, o bölgenin



âşıkları, bunu Karslı âşıklardan öğrenmiştir (İlgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020). Sazlarının tekne kısmına taktıkları bir aparat askı sayesinde ve bu askıyı omuzlarına asarak ayakta rahatça çalabildiklerini söyleyen âşıklar, bu uygulamanın nedenlerini şu şekilde açıklarlar:

1. Kars yöresi Kafkas bölgesi ile birbirine bağlıdır. Kafkas bölgesinde de âşıklar ayakta saz çalar. Şenlik aynı zamanda o bölgenin aşığı ve bu uygulama Şenlik'ten günümüze bu şekilde gelmiştir.
2. Ayakta söyleyen aşığın sesi daha rahat ve daha gür çıkar.
3. Kars yöresinde âşıklar kalabalık meclislerde bulunurlar. En arkada oturan kişinin bile aşığı duyması için âşık mecliste sürekli gezer.
4. Âşık saz çalıp söylediğinde veya hikâye anlatıldığında halk ile göz temasında olmalı ve iletişimi koparmadan onları etkilemelidir.

Bu nedenlerle aşığın sazını ayakta çalması Kars âşıklık geleneğinin önemli bir parçasıdır.

### “Meclis” de Yetişmek

‘Mecliste yetişmek’ ifadesi yöre âşıklarının kendi yeterliliklerini ya da bir diğer aşığın yetersizliğini ifade etmede gösterdikleri en önemli referans noktasıdır. Çünkü âşıkların meclis içinde yetişmesinin gerekliliği yöre âşıklarının vurgu yaptıkları önemli bir konudur. Aday âşıklar ‘toplantı’ anlamına gelen bu meclislerde kendi ustalarını ve diğer usta âşıkları dinleyerek yetişirler ve âşıklığın temelleri –yöre âşıklarına göre- bu meclislerde atılır.

“Ben kalkarım 1 saat, 2 saat milletin dikkati dağılmadan kendimi dinletirim. Beni Adana'ya götür, orda Adanalı âşıkta olsun, ben de olayım. Ben o meclisi 1 saniyede mum ederim. Ama o edemiyor. Buradaki meclislerde yetişmekten, neyi nerde satacağını, nasıl dinleteceğini biliyor burada ki âşık. Dinleyicinin gözüne bakıp, neyi nasıl dinleteceğimi, nasıl etkileyeceğimi biliyorum. Mesela Belçika'dan gelen adam benim dilimi bilmiyor, ona mimiklerimle anlatıyorum. Hepsi bir sanat, konuşma bir sanat, çalmak bir sanat, gezmek bir sanat, onu dinletmek bir sanattır. Sahne aşığı olmaz herkes, sahne sanatçısı olamaz herkes... Âşık mecliste, âşık olur.. Meclisi yola salmak önemlidir” (İlgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Gelenek içinde meclislerde “atışma” kabiliyeti de ayrıca önem taşır. Âşığın “atışma” yeteneği -Karşılı âşıklara göre- yöre âşıklarında olması gereken önemli bir özellik olmakla beraber yeteneği zayıf olsa da kabul görmektedir. Fakat kendi aralarındaki hiyerarşik durumda ikinci sınıf âşıklardır. Onlar için “atışma yeteneği zayıf âşık” ifadesini kullanırlar. Fakat atışma yetenekleriyle beraber, irtical yeteneklerinin hiç olmaması halinde ise ‘âşık değillerdir’.

“Bir âşıқта irticalen ve atışma yoksa o âşık olamaz. Yani saz çalmayla ve üç beş tane usta malı türkü söylemeyle âşık olunmaz” (Mahmut Karataş’la görüşme, 15.09.2018).

### **Geçmişten Günümüze İcra Mekânları**

Kars ili âşıklık geleneğinin icra mekânlarını, geçmişten günümüze köy düğünleri (nişan, nikâh, sünnet düğünü meclisleri), köy odaları (ağa/bey konakları), âşık kahveleri, hanlar, âşıklar otağı, âşıklar bayramı (Türkiye Âşıklar Bayramı, Murat Çobanoğlu Âşıklar Bayramı, Uluslararası Kars Âşıklar Bayramı), dernek geceleri, festivaller (Âşık Hıfzı’yı Anma Törenleri, Çıldır Göl Festivali vb.), yurt içi-yurt dışı programlar, organizasyonlar, otellerde, restoranlarda ve kafe-barlarda izlerkitleyle eğlence amacıyla bir araya gelerek, geleneğin unsurlarının âşıklar tarafından sunulduğu etkinlik mekânları olarak sıralayabiliriz.

Çalışmada özellikle mekânsal değişim üzerinde durulması sebebiyle, bahsedilen gelenek icralarının değişen boyutlarını analiz ederken, üretilen yeni mekânlar aracılığıyla geleneğin günümüzdeki değişimini tarif etmede “mekân” kavramı etkin olacaktır. Bunun ana nedeni mekânı toplumsal ilişkiler çerçevesinde, sosyal ilişkiler örüntüsünün yaşandığı bir sosyal paylaşım alanı olarak değerlendirmekten geçmektedir. Çünkü Urry (2015: 103) toplum bilimlerdeki kuramların çoğunun, zaman-mekân içindeki insan etkinliği örüntüsüne ilişkin içerimleri kapsadığını söyler. Çünkü bir etkinlik mutlaka zaman ve mekân içindeki geçişi kapsamaktadır.

Mekânı ilk kez toplumsal kuramla ilişkilendiren Henri Lefebvre “La Production de L'espace” (1974) başlıklı çalışmasında, mekânın kapitalizm koşullarındaki yeniden üretimiyle ilgilenir. Burada bahsi geçen ‘yeni üretim’ kapitalizmin yeni mekânlar yaratarak, yeniden üretim yoluyla egemenliğini gerçekleştirdiği yönündedir.

“Mekân üretimi ve mekânın üretimi süreci varsa, tarih de vardır (...) Üretici güçler (doğa, çalışma ve çalışmanın örgütlenmesi, teknik ve bilgiler) ve elbette üretim ilişkileri, mekân üretiminde -belirlenmesi gereken- bir role sahiptirler. Bir üretim tarzından diğerine geçiş çok büyük önem taşır; çünkü bu, mekânı altüst ederek mekâna dâhil olabilen toplumsal üretim ilişkileri içindeki etkisidir. Her üretim tarzı-hipotez gereği-kendine uygun mekâna sahip olduğundan, bu geçiş sırasında yeni bir mekân üretilir” (2016: 75).

Toplumsal etkileşimlerin zamansal düzenindeki değişimler, genellikle mekânsal örüntülemedeki değişimleri gerektirir. Bunun nedeni ise, insan etkinliğinin mutlaka zaman-mekân içindeki geçişi kapsamaktadır. Schick’in anlatımına göre mekân, sadece bir kapalı kutu ya da duvarlarla çevrilmiş bir yerleşke olduğu zaman “yer”, zaman kavramı ile birlikte şekillenen ve sosyo- kültürel bir eylemin gerçekleştiği bir ortam olduğunda ise “mekân” olarak tanımlanır. Dolayısıyla mekân kavramının kökü ve kullanım biçimi; kavramın, insan kavramı ile iç içe olduğunun altını çizer. Yani sadece bir alanı ifade eden yer anlamının dışında mekân kavramı; toplumun yaşam tarzına göre, toplum tarafından üretilen bir yer olarak düşünülmelidir.

Bu nedenle gelenek içinde mekânlar sadece icraların gerçekleştiği bir yer olarak işlev görmez. Gelenek temsilcilerine göre mekânlar meclislerin toplandığı, gelenek ürünlerinin aktarıldığı, âşıkların izlerkitleyle temas ettiği, aday âşıkların yetiştiği bir paylaşım alanıdır. Yani bağlamı oluşturan üç temel unsuru “anlatan, dinleyen, anlatılan geleneksel anlatı” içinde bulunduran ‘âşık, izlerkitle ve aktarılan geleneksel metinler’le doğrudan ilişkilidir.

Mekân -yukarıda bahsedildiği gibi- özellikle geleneğin sürekliliğinin bir parçası olan çırak yetiştirmede oldukça önemli bir yer tutar. Âşıklar, geleneksel mekânların geleneğe ilgi duyan ve geleneği öğrenmek isteyen aday âşıklar için birer eğitim kurumu gibi görüldüğünü her fırsatta dile getirmektedirler. Usta âşıkların bu mekânlarda sanatlarını icra ederken gösterdikleri tüm davranışları, çırak âşıklar için ders niteliğinde olup, geleneğin öğrenilmesinde ve sürdürülmesinde önemli bir etken olmuştur. Bunun yanında geleneği bilen izlerkitlenin icralara dâhil olabilme potansiyeli, âşıkların performansları etkileyecek seviyede bilgi-birikim sahibi olması da aşığı “en otantik” icrayı gerçekleştirme duygusuna itiyordu. Çünkü izlerkitlenin anlatılan hikâyeye, olaya; seslendirilecek şiire dâhil olabilme kabiliyeti aşığın icrasını etkiliyordu.

Kars'ta âşıklık geleneğinin icra edildiği mekânlar başta Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi olmak üzere diğer kahvehanelerin de işlevlerini kaybetmesiyle birlikte, restoran, bar, otel ve organizasyon şeklindeki modern mekânlara taşınmıştır.

### **İcra Mekânlarının Değişiminin Nedenleri ve Sonuçları**

Zaman içinde –yukarıda bahsedilen- geleneksel mekânlardan modern mekânlara yaşanan dönüşümün en önemli nedenini, âşıklık geleneğine gösterilen sosyo-kültürel ilgiyle şekillenen ekonomik destek gösterilebilir. Gelenek temsilcileri âşıkların, icralarda buldukları geleneksel mekânların, izlerkitle ve bunun yanında ekonomik bir takım ihtiyaçların karşılanması nedeniyle dönüşüme uğraması, modern mekânlar haline gelerek yeniden inşa edildiği söylenebilir.

-Yukarıda da bahsedildiği gibi- yörede geleneksel icra mekânlarının işlevini kaybetmesiyle temsiller yeni bağlamları olan restoran, bar, otel ve organizasyon mekânlarına taşınmıştır. Yörenin başta kayak turizmi ve tarihin çok eski devirlerine uzanan antik yapılar ve ören yerleri ile kültür turizmine ev sahipliği yapıyor olması, tur şirketlerinin 'Doğu Ekspresi' adı altında kitlesel turizme yönelik stratejilerinin sonucu olarak yöreyi yerli ve yabancı turistlerin tercih ettiği bir cazibe merkezi haline dönüştürmüştür. Bu nedenle turizmin dört mevsim canlılığını koruduğu yörede, âşıklık geleneğinin de turizmle ilişkili olarak modern mekânlara taşınmasına neden olmuştur. Bu tür mekânlarda yapılan icralar belirli bir gün veya haftayı kapsamamaktadır. Restoran, kafe-bar, otel ve organizasyonlarda yapılan icralar, âşıkların tur şirketleriyle, mekân sahipleriyle anlaşmaları kapsamında, istenen herhangi bir gün yapılabilecek niteliktedir.

Görüşüne başvuru yöre âşıkları mekân değişiminin gerekçelerini şu şekilde sıralamaktadır:

- Sosyal güvence kaygıları,
- Geçim sıkıntısı çare arama,
- Yerel yönetimin ve sivil toplum kuruluşlarından yeteri kadar destek alamama,
- Geleneği bilen izlerkitle sayısının her geçen gün azalması,
- Kars'ı ve Kars Âşıklık Geleneği tanıtmaya misyonu,
- Geleneğin taşındığı yeni mekânlarda âşıkların geleneği sürdürme iddiaları,
- Yörenin kitle turizmi ile cazibe merkezi haline gelmesi,

- Yörede turizm odaklı yeni birçok mekânın açılması.

Geleneğin icra edildiği mekânların değişimi, geleneği bilen izlerkitlenin geçmişte icralara ayırdığı zamanı, günümüzde artık ayırmaması, geleneği deneyimlememiş bir izlerkitleye yönelik icraların artmış olması, hikâye anlatma geleneği ile bazen günlerce sürebilen âşık icralarının mekânsal değişimle beraber kısa zaman dilimlerine sıkıştırılmış bir icraya dönüşme zorunluluğu, âşıkların yeni mekânlarda yeni stratejiler geliştirmesine zemin hazırlamıştır.

Yöre âşıklarının geliştirdikleri stratejilerin sebebi ise tur şirketlerinin yoğun organizasyonlarına cevap verme istekleridir. Bunun sonucunda âşıklar turizmin yoğun olarak yaşandığı kış aylarında, bazen bir gecede iki, üç hatta dört farklı mekânda icralar sergilemektedir. Yörede kimi gelenek temsilcileri bu durumu - geleneğin tarihsel derinliğine gönderme yaparak- “geleneğin bu kadar kısa zaman diliminde aktarılamayacağı” düşüncesiyle tepkisel yaklaşırsa da, tam tersine bir grup âşık ise “geleneğin daha fazla insana ulaştığı” gerekçesiyle değişimi gelenek adına olumlu bulmaktadır. Çünkü mecliste yetişen bir âşığın izlerkitleye –zaman darlığı olsa dahi- ulaşmaması gibi bir durum yoktur. Bu iddia mecliste yetişen âşığın her koşulda geleneğe ait tüm unsurları izlerkitleye aktarabileceği bir kabiliyete sahip olduğu anlamına gelir.

İcra mekânlarındaki yaşanan değişim aday âşıkları da etkilemiştir. Geleneksel bir aktarım modeli olan usta-çırak ilişkisinin yaşanmaması, uzun soluklu icraların çıraklara gösterilememesi, geçmişte âşıklığa duyulan ilginin artık günümüzde yeteri kadar olmaması, bunun sonucunda ise âşık yetişmediği görüşü âşıklar arasında yaygınlaşmıştır.

## SONUÇ

Aslında tanımlanmaya çalışılan yerel kültürün değişiminin; oldukça hızlı dönüşen, toplumsal ve ekonomik yapılanmaların bir sonucu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu dönüşümün yerel kültürü etkilediği çok açık olsa da, yeni bağlamlarda, yeni yaşam alanlarında ortaya çıkışının, tamamen ekonomik değişimin bir sonucu olduğu da söylenemez. Gelenek unsurlarının uygulamalarına ve sergilenmesine yönelik dönüşüm yeni icra mekânlarının etkisiyle doğrudan ilişkilidir. Çünkü mekânlar gelenek içinde sadece icraların gerçekleştiği alanlar olarak görülmez. Mekânlar, meclislerin

toplandığı, âşıkların yetiştiği sosyal bir paylaşım alanı olması açısından geleneğin sürekliliği içinde önemli yer tutar.

Âşıklık geleneği ve onu icra eden âşıklar değişim süreci ile birlikte varlıklarını sürdürebilmek için yeni stratejilerle, yeni kültürel ifade biçimleri üreterek eski olanı yeniden biçimlendirerek, değişime ayak uydururlar. Bunun sonucu olarak günümüzde eski bağlamlarının yanı sıra müzisyen stratejileri kapsamında ‘geleneği temsil etme’, ‘gelecek kuşaklara aktarma’ ve ‘geçim sıkıntısına çare arama’ gibi gerekçelerle eğlence amaçlı toplantılar gibi bağlamlarda da yer alırlar. Dinamik şekilde sürdürülen geleneğin içinde kendine yer edinmeye çalışan âşıklar ticari olmayan geleneksel mekânlardan, ticari ve geleneğe göre tasarlanmamış yeni mekânlara kadar geniş bir mekân yelpazesi içinde icralarını sürdürmektedirler. Bu değişimlerin tümü hem âşıklık geleneği içinde güvenli bir yer edinebilme, hem de ekonomik gelir elde etme arayışının sonuçlarını yansıtmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Ahmetov, Z. (1996). Jambıl'ın Şiirdeki Ustalığı. (Kazak Türkçesinden Aktaran: Mine Baykal- Banu Mukayeva). (ss. 107-112). Bilig-2.
- Alvan, T.- Alvan, M. H. (2016). Saz ve Söz Meclisi. İstanbul: Şule Yayınları.
- Balaban, A. R. (1981). Geleneksel Yaşamda Kültürlenme (Toplumsallaşma) Süreci. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi. (Ss. 169- 176). İzmir.
- Balkaya, A. (2011). Göl Yeri Susuz Kalmaz; Âşıklık Geleneği Bağlamında Kağızman. Geçmişten Geleceğe Her Yönüyle Kağızman Sempozyumu. Kars: 24- 26 Mayıs 2012.
- Bektaş, E. (2016) .“Kars Aşıklık Geleneği: Aşık Bilal Ersarı”. İzmir: DEÜ, GSE, Yüksek Lisans Tezi
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul. İstanbul: 3F Yayınları.
- Demirel, Ö. (2009). Öğretim İlke ve Yöntemleri-Öğretme Sanatı (14. Baskı). Ankara: Pegem Yayınları.

- Doytcheva, M. (2016). Çokkültürlülük (3. Baskı). (Çev. T. Akıncılar Onmuş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durbilmez, B. (2010). Âşıklık Geleneklerinde Saz. Milli Folklor. (ss.148-158). 22 (85).
- Düzgün, D.- Oğuz, Ö. – Ekici, M.- Aça, M.- Akarpınar, B.- Arslan, M.- Yılmaz, A. M.- Öğüt Eker,G.- Özkan, T. (2013). Türk Halk Edebiyatı El Kitabı (10. Baskı) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme. Milli Folklor. Cilt I Sayı: 80.
- Emeksiz, A. (2009). Karaların Ve Denizlerin Sultanı İstanbul Cilt II. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdener, Y. (2019). Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık Atışmaları. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Erkenekli, M. (2012). Kültürel Değer Çalışmalarında Yöntem ve Sosyolojik Araştırmalar İçin Bir Model Önerisi. (ss. 221-230). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Fidan, S. (2017). Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gelibolu, L.- Kanıbir, H.- Saydan,R.- Tutar, H.- Yavuz, M.C. (2014). Kars algısı İmajı ve Marka Kimliği Araştırması. Kars: Serhat Kalkınma Ajansı
- Hobsbawm, E- Ranger, T. (2006) Geleneğin İcadı (Çev. Mehmet Murat Ş.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lefebvre, H. (2016). Mekânın Üretimi (4.baskı). (Çev. Işık E.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü (Çev. Osman A., Derya K.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ong, W. J. (2012). Sözlü ve Yazılı Kültür Sözümlenmesi (6. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özyakışır, D. (2017). Göç Olgusuna Etnik Kimlik Açısından Bir Yaklaşım: Kars Örneği. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. (ss. 1130-1138). 10 (52).
- Parekh, B. (2009). Çokkültürlülük nedir? (Çev. Özge O.). Dans, Müzik, Kültür Folkloru Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi.

Sayı 66. (ss. 131-139). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Reichl, K. (2014). Türk Boylarının Destanları (Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı). (Çev. Metin E.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Reinhard, K.-U. (2007). Türkiye'nin Müziği. (Çev. Sinemis S.) Cilt II. Ankara: Sun Yayınevi.

Schick, İ.C. (2014) "Mekân ve Hafıza" <https://www.youtube.com/watch?v=NFiuUhbw-wc-> Erşm: 13.11.2020

Urry, J. (2015). Mekânları Tüketmek (2. Baskı) (Çev. Rahmi G. Ö.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. <http://www.karsguncel.com/bakin-cobanoglu-gazinosuna-kim-sahip-cikti-436h.htm> (Erişim: 05.05.2020)

## GÖRÜŞMELER

<b>Âşık Bilal Ersarı,</b>	Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı / Kars, 17. 11. 2013
<b>Âşık Ensar Şahbazoğlu,</b>	Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı / Kars, 01. 18. 2020
	Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı / Kars, 04. 03. 2016
<b>Âşık Ilgar Çiftçioğlu,</b>	Namık Kemal Toplum Merkezi / Kars, 25. 06. 2020
<b>Âşık Mahmut Karataş,</b>	Devlet Konservatuarı / Kars, 15. 09. 2018
<b>Halit Özer</b>	Devlet Konservatuarı/ Kars, 05.03.202



**2015-2018 YILLARI ARASI TÜRKİYE RADYO TELEVİZYON  
KURUMU VE DİYANET TV TELEVİZYON YAYINLARI  
ÖRNEKLEMİNDE, ÖZEL ÖNEME SAHİP DİNİ GÜNLERLE  
İLGİLİ CAMİ PROGRAMLARINDA YER ALAN DİNİ  
MUSİKİ İCRALARINA GENEL BİR BAKIŞ (\*)**

*A General Overview to the Religious Music Performances in the  
Mosque Programs Related to the Days Which Have Special  
Importance in the Sample of Turkish Radio Television Corporation  
and Diyanet Tv Television Broadcasts Between the Years of 2015-  
2018*

**DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.50 Mustafa Efe KAŞIKÇIOĞLU<sup>1</sup>  
Cenk CELASİN<sup>2</sup>**

**Özet**

*Tarihte yazılı basını takip eden dönemde teknolojik gelişmeler sayesinde en az onunla birlikte gelişme göstermiş olan işitsel ve işitsel-görsel medya, sosyal yaşantının hemen her yönüyle ilgili konulara geniş çeşitlilikteki programlarda yer vermektedir. Medya'da sanat, kültür, spor, eğlence, sağlık, siyaset, ekonomi gibi alanlarla ilgili içeriklere sahip olan programların yanı sıra dinsel konuları içeren programlar da görülür. Türkiye'de, özellikle dinsel bağlamda özel öneme sahip günlerde, bu şekilde dini içerikli, müzikal içeriğe de sahip olan programların başta Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) olmak üzere, Diyanet TV gibi çeşitli yayıncı kuruluşlar tarafından yayınlandığı görülmektedir. Yazılı ve internet ortamındaki kaynaklara dayalı belgesel tarama yönteminin kullanılmış olduğu ve 2015-2018 yılları arası TRT ve Diyanet TV televizyon yayınları örnekleminde, özel öneme sahip dini günlerle ilgili olarak seçilen cami programlarında yer alan dini musikinin incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada, genel bir bakışla, söz konusu zaman diliminde, Mevlid, Miraç, Regaib, Berat Kandilleri ve Kadir Gecesi ile ilgili programlardaki dini musiki araştırılmıştır.*

***Anahtar Kelimeler:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), Diyanet TV, Televizyon yayınları, Dini günler, Cami Musikisi.*

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, efekasikcioglu@gmail.com

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, cenkcelasin@kmu.edu.tr

\* Bu makale birinci yazar tarafından, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı'nda hazırlanan, "Türkiye'de Müslümanların Dini Günleriyle İlgili Eserlerin Besteciliği ve İcraları" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

### **Abstract**

*In the era following the written publication period, thanks to technological developments audio and audio-visual media, which has been including wide variety of programs in the context of almost every dimensions of social life, has evolved. In media, besides the programs related with the fields like art, culture, sports, entertainment, health, politics, economy there are programs including religious subjects. In Turkey, it can be seen that especially in the days which have special importance in the context of religious life this kind of religious programs with musical content, have been broadcasted primarily by Turkish Radio Television Corporation (TRT) and the other broadcasting institutions like Diyanet TV. In this study which based on documentary analysis on written and internet sources and aimed to investigate the religious music in chosen mosque programs about the days with special importance in the context of religious life in the sample of TRT and Diyanet TV television programs between the years of 2015-2018, the religious music in the programs related to, "Night of Mawlid" , "Night of Miraj", "Night of Regaib", "Night of Bara'a" and "Night of Qadr" were investigated with a general overview.*

**Keywords:** Turkish Radio Television Corporation (TRT), Diyanet TV, Television broadcasts, Religious days, Mosque Music.

## **GİRİŞ**

İnsanlık tarihinde iletişimin çok önemli bir yeri olduğu görülür. Türkoğlu, hem gündelik yaşamımızda hem de toplumsal sistemlerin anlaşılmasında pek çok bilimsel disiplinin ilgilendiği bir alan olan iletişimin disiplinler arası bir alan olduğu vurgulansa da her disiplinin kendi açısından iletişim kavramıyla ilgilendiğini öne sürer (2004: 40). Kitle iletişiminin de, geniş izleyici kitlelerine ulaşmak üzere, kurumsallaşmış yapılar tarafından işlenen iletilerin aktarılması ve izleyiciler tarafından algılanması ile ilgilendiğini öne süren Türkoğlu'na göre, yaşamın sürdürülebilmesi, toplumsal ortamın özelliklerine bağlı olduğuna göre ortak yaşamsal kalitenin üye bireyler ve toplumsal yapı yararına düzenlenmesi gereği karşımıza çıkar (2004: 40,41). İnsanlar arası iletişimi sağladığı kadar toplumlararası iletişimde de haberleşmenin oldukça büyük bir önemi bulunmaktadır. Her dönemin teknolojsi doğrudan haberleşme, etkileşim ve iletişim mekanizmaları üzerinde etkili olmuş, öncelikle yazılı iletişimin türlü şekilleri ortaya çıkmış, ardından 20. yüzyıla uzanan dönemde ses kaydının gerçekleşmesi ve sesin uzaklara iletilmesini sağlayan radyonun icadıyla toplumlar birbirleriyle daha fazla iletişim haline geçmeye başlamış, ayrıca herhangi bir ülkenin vatandaşları kendi coğrafyası ile ilgili örf, adet, gelenek ve görenek yapısı, çeşitli kültürel faaliyet alanları konusunda da daha çok bilgi sahibi olmaya

başlamıştır. Öyle ki, radyonun, ulaşılan dinleyici alanını daha önceleri düşünülemez bir boyuta genişlettiğini ve sözlü iletişimin retoriğe uzanan kökenini hatırlattığını öne süren Türkoğlu, radyonun söz, efekt ve müzikle, malzemesi ses olduğu için adeta tanıdık ve zararsız bir dostu dinlemek gibi algılandığını belirtir (2004: 69,70). Radyo dönemini takip eden televizyon döneminde de bu kültürel aktarımlar, paylaşımlar ve bilgilenmeler, görselliğin de eklenmesiyle medyada sosyal yaşantının hemen her yönüyle ilgili konulardaki geniş çeşitlilikteki programlar vasıtasıyla artmıştır. Türkoğlu, toplumsal bir iletişim aracı olarak televizyonun, hayatı kuşatıcılığı açısından, toplumsallaştıran, ortak kodlar geliştiren, ortak hafıza oluşturan ve aynı zamanda günlük konuşmalarımıza referans haline gelen bir kültürel alana dönüşmüş durumda olduğuna işaret eder (2004: 289). Medya’da sanat, kültür, spor, eğlence, sağlık, siyaset, ekonomi gibi alanlarla ilgili içeriklere sahip olan programların yanı sıra toplumun inanç boyutundaki ihtiyaçları ve bu konudaki çeşitli pratikler ile ilgili programların da yer aldığı görülür. Radyo gibi televizyon yayıncılığı bağlamında da özellikle de ülkelerin resmi yayın kurumlarının, resmi, gündelik, sanatsal, kültürel uygulamalar gibi ulusal değerlerin yanı sıra dinsel uygulamalar konusunda da aydınlatıcı bilgileri sağlayıcı ve bunları tanıtıcı rolleri olduğu açıktır. Türkiye’nin resmi yayıncılık kurumu olan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nun televizyon kanalları ve Türkiye Cumhuriyeti Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesindeki Diyanet TV tarafından, dinsel hayat bağlamındaki programlar da yayınlanmaktadır. Türkiye’de, özellikle, dini açıdan özel öneme sahip günlerde yayınlanan bu programlarda musikinin çoğu zaman önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Ramazan ayı gibi diğer önemli zamanlarda da kapsamlı yayınlar yapıyor olsa da konumuzun odak noktasını Berat, Miraç, Regaib, Mevlid kandilleri ve Kadir gecesi teşkil etmektedir. Bu kapsamdaki programlarda Kur’an-ı Kerim tilavetinin yanı sıra diğer çeşitli dini musiki türlerinden örnekler, solo veya cumhur olarak icra edilmekte, söz konusu gün/gecenin anlam ve önemi bu icralarla desteklenerek vurgulanmaktadır. Belgesel tarama yönteminin kullanıldığı ve konu ile ilgili yazılı belgelerin yanı sıra internet taraması sonucu elde edilen işitsel-görsel örneklerden faydalanılmış olan bu çalışmada 2015-2018 yılları arası TRT ve Diyanet TV’ de yayınlamış olan Berat, Miraç, Regaib, Mevlid Kandilleri ve Kadir Gecesi ile ilgili olarak seçilmiş televizyon cami programları üzerinden çalışma yapılmış, elde edilen bulgular doğrultusunda ilgili televizyon programları Kur’an-ı Kerim tilaveti, cumhur ve solo icra doğrultusunda tablolatılmış ve yorumlanmıştır. Öte yandan metin içinde vurgulansa da, araştırmamız

esnasında karşılaştığımız “Kur’an-ı Kerim Tilaveti”, "Ezan", "Çifte Ezan"ın haricinde, araştırmamız kapsamındaki şekliyle, güftesi Süleyman Çelebi'ye ait - icracısına göre değişen bir makam yorumu ve serbest usul anlayışıyla seslendirilen- Mevlid; beste ve güftesi Nayi Osman Dede'ye ait olan Miraciye'nin, Hüseyini hanesi; bestesi Itri'ye ait olan, "Tekbir" ve "Salat-ı Ümmiye"; bestesi Hatip Zakiri Hasan Efendi'ye ait olan "Sala"nın yanı sıra, "İlahi", "Tevşih", "Şuğul", "Kaside" ve "Esmâ Zikri" türleri doğrultusundaki eser listesi, sonuç kısmında, icra edildiği güne, makam, usul, beste ve güfte sahiplerine de işaret edilerek, tablolaştırılarak verilmiştir. Konuya açıklık getirmesi amacıyla, takip eden bölümde alfabetik sırayla yapılan tanımlamalarda geçen türlerin, sadece bu çalışmada yer alan Türk Din Musikisi türleri ile ilgili olduğunu da belirtmekte yarar vardır.

## **Türk Din Musikisi Türleri İle İlgili Tanımlamalar**

### **Esmâ Zikri**

Allah'ın isimleri için kullanılan esma tabiri isim kelimesinin çoğulu olup güzel ve en güzel anlamına gelmekte, Allah'a nisbet edilen isimlerden oluşan Esmâ-i Hüsnâ terkinin geniş anlamıyla hepsini kapsamasıyla beraber terim olarak 99 ismi içerdiği kabul edilmekte, bu isimlerin ise Allah'ın yüceliğini ve Allah aşkını ifade etmekle beraber, kullarda saygı hissi uyandırmakta, zikir ve duada kullanılmasıyla sevap kazanılmakta, kalplere huzur vererek O'nun hakkında yeterli ve doğru bilgi alınmasını sağlamakta olduğu öne sürülmektedir (Topaloğlu, 1995: 404). Bir müzikal tür olarak Esmâ Zikri, çeşitli makamlarda ve usullü olarak bestelenmekle beraber, Esmâ-i Hüsnâ'dan isimlerin eserin güftesinde yer aldığı görülmektedir.

### **Ezan, Çifte Ezan**

Müslümanları günde beş vakit ibadete çağırmak için ibadet yerinde, müezzin tarafından minareden okunan ezanın belli başlı kuralları olduğunu öne süren Özalp, bunların başında Müezzinin güzel bir sesinin ve müzik bilgi ve becerisinin olması gerektiğini ve okurken oluşturduğu melodilerin akışkanlığı ve uyumunun yine o müezzinin müzik bilgisine bağlı olduğunu belirtir (Özalp, 1992: 43). Vakıt namazlarının ezanlarının Sabah; Saba ve Dilkeşhaveran, Öğle; Uşşak, Hicaz, İkindi; Hicaz, Rast, Akşam; Rast, Evç ve Yatsının ise Uşşak,

Beyati, Neva, Rast, Hicaz, Hüzam makamlarında okunduğu görülmektedir (Özalp, 1992: 43). İki müezzin tarafından karşılıklı okunan ezana ise Çifte Ezan, Cuma namazında hatip minarede iken okunan ezana ise iç ezan ismi verilmektedir.

### **İlahi**

Allah ve Peygamber, ayrıca din adamlarının meziyetleri hakkında yazılmış, her makamdan çeşitli usullerle kendine özgü bir tavırla bestelenmiş manzum eserler olan ilahilerin, bir ya da birkaç kişi tarafından camilerde, çeşitli ibadet meclislerinde, Mevlid sırasında, teravih namazında, okunduğu vurgulanmaktadır (Ak, 2011: 114). Tarih boyunca da görüldüğü üzere, Cami ve Tekke Musikisi'nde ortak şekilde kullanılan ilahilerin, Ramazan İlahileri, Zikir İlahileri, Hac ve Muharrem İlahileri gibi isimlerle anıldığı ve güfteleri dini ve tasavvufi içerikli olan ilahilerin, sözlerinin başta Yunus Emre olmak üzere Niyazi, Nasuhi, Derviş Osman, Eşrefoğlu, Hüdayi gibi tasavvuf şairlerine ait olduğu ve kendine özgü bir tavır olup ferdi olarak ya da topluluklar tarafından icra edilebildiği öne sürülmektedir (Ateş, 2015: 221-222).

### **Kaside**

Kaside, dini anlam içeren sözlerin bir kişi tarafından, o anda, doğaçlama olarak bestelenerek okunması şeklinde tanımlanmaktadır (Özalp, 2000: 126).

### **Kur'an-ı Kerim Tilaveti**

“Bir şeyi güzel ve sağlam yapmak, onu süslemek” anlamındaki tecvid kelimesi için ifrat ve tefrite kaçmadan sıfatlarına uygun şekilde harfleri mahreçlerinden çıkarmak, Kur'an harflerinin mahreç ve sıfatlarının konu edildiği ilim, Kur'an-ı Kerim'i harflerin mahreç ve sıfatlarına riayet edip vakıf, vasıl, sekte vb. tilavet kurallarına uyarak güzel ve hatasız okumayı öğreten ilim gibi tanımlara işaret edilirken, tecvide nazari bilgilere dayanmakla birlikte pratik ve sanat yönünün ön plana çıktığı ve musikiye benzetilip sadece bilginin yeterli sayılmadığı ayrıca üzerinde alıştırmalar yapılarak kazanılacak bir meleke olduğu, tecvidin her yönüyle ehlden öğrenilmesi gerektiği vurgulanmaktadır

(Çetin, 2011: 253). Kur'an'da; Kur'an'ı yavaş yavaş, tane tane, düşünerek okuma anlamında; tertil, kıraat, tilavet kelimeleri yer almaktadır. Hadislerde de Kur'an'ın okunmasıyla ilgili 'tertil, tahsin, tezyin, kıraat, tilavet' vb. kelimeler kullanılmıştır (Çetin, 2011: 253). Kur'an-ı Kerim okurken tecvid (Kur'an'ın kurallarına uygun biçimde okunması) ve tertile (Kur'an'ın tecvid kurallarını tam uygulayarak ağır bir şekilde okunması) uyarak güzel ses ile okumak, O'nu dinleme zevkini de artıracaktır. (Akdoğan, 2010: 201). Pek çok hadiste Hz. Muhammed'in, Kur'an'ın güzel ses ile okunması hususunu vurguladığı, bestesiz, irticali ve usulsüz icra edilen Kur'an'ın , Kur'an okuma kurallarına riayet edilerek, kıraat eden kişinin de müzik kültür, birikim, bilgi ve becerisi doğrultusunda her makamda okunabileceği öne sürülmektedir (Akdoğan, 2010: 201). Talebelere meşk yoluyla öğretilen Kur'an-ı Kerim okuma tavrının her hocanın müzik bilgisine göre farklılıklar gösterdiği, en iyi okuyucuların İstanbul'da yetiştikleri göz önünde bulundurulduğunda en makbul okuma tarzının da İstanbul tarzı olduğu belirtilmektedir (Ak, 2011: 73). Yirminci yüzyılda yetişmiş olan ve Türk Müziği tarz ve tavrına hakim, Kur'an-ı Kerim okuma üslubunu esas alan önemli hafızlar arasında Hafız Sami, Hafız Kemal, Hafız Burhan, Hafız Saadettin Kaynak, Hafız Ali Efendi, Hafız Hasan Akkuş, Hendekli Hafız Abdurrahman Efendi, Hafız Kudsi Efendi, Geredeli Hafız Esat, Kani Karaca ve Hafız Bekir Sıdkı Sezgin gibi isimler sayılmaktadır (Ak, 2011: 73).

## **Mevlid**

Günümüzde, Türkiye'de Hz. Muhammed'in doğumu başta olmak üzere; -mucizeleri, miracı, hicreti, kısaca hayatı- kandil gecelerinde ölüm, doğum, evlenme, hacca giderken, veya döndükten sonra, çeşitli hayır işlerinde, temel atma, herhangi bir iyiliğe kavuşma, bazı kurumların açılışı ve yıldönümlerinde, asker yollarken ve askerden dönüşlerde vb. sebeplerle mevlid merasimlerinin düzenlenmekte olduğu bu etkinliklerde ise Kur'an tilaveti, İlahiler ve Süleyman Çelebi'nin mevlidinin birkaç bölümünün okunmasının yaygın olduğu belirtilmektedir (Akkuş ve Derman, 2009: 22-23). Ak, Mevlid icrasında yer alan kişilerin; "Aşirhanlar", Kur'an okuyucuları; "Tevşihhanlar", İlahi ve Tevşih okuyanlar; "Mevlidhanlar", Mevlid bahirlerini okuyanlar; "Duahanlar", Dua edenler olmak üzere dört grupta toplandığını belirtir (Ak, 2011: 102). Günümüzde Mevlid kapsamındaki icraya Kur'an-ı Kerim tilaveti ile başlanır, bahirler arasında bir ilahi veya

kaside okunarak aralarda salavat ile devam edilir ve sonunda yine Kur'an tilaveti ve dua ile bitirilirken, bahirler bir mevlidhan tarafından okunur, ilahiler, toplu bir şekilde icra edilir, bahirler ise Münacat Bahri Saba, isteğe bağlı Dügah, Çargah, Şevkütarab, Uşşak ve Muhayyer makamlarına geçkiler yapılarak icra tamamlanır (Ateş, 2015: 110). Nur bahrine Hicaz makamı ile başlanır ve icra sırasında Şehnaz, Evç, Segah ve Karcığar makamlarına geçkiler yapılır ve son olarak tekrar Hicaz makamına dönülerek bitirilir. Veladet bahri Rast makamı ile başlar daha sonra Mahur, Nişaburek, Hüzzam, Segah, Nihavend ve Suzinak makamları ile devam eder ve sonunda yine rast makamı ile son bulur (Ateş, 2015: 110). Merhaba bahri Hüseyini makamında başlanır, Uşşak, Karcığar gibi makamlara geçkiler yapıldıktan sonra Segah perdesinde karar edilerek Salat ü Selam getirilir (Ateş, 2015: 110). Miraç bahrine Hüzzam ve Segah makamlarında girildikten sonra Evç, Saba, Hicaz gibi makamlara geçkiler yapılarak yine Segah perdesinde karar kılınır ve Salavat okunur. Dua bahrine Uşşak makamında girilir sonra Karcığar, Saba ve Hüseyini makamlarına geçkiler yapıldıktan sonra Mevlid sona erer. Hüseyini makamında Aşr-ı Şerif okunur ve tören son bulur (Ateş, 2015: 110). İrticalen Mevlid'i okumanın, güzel, disiplinli ve geniş ses kullanımına, müzik bilgi ve becerisine sahip olmak, edebiyata hakim olmak, kişinin yerine getirmekte yükümlü olduğu dini ve ahlaki değerlere vakıf olması, tevazu, samimiyet ve içtenliğe sahip olunması gibi belli başlı kuralları olduğu öne sürülmektedir (Sağman, 2014: 67).

### **Miraciye**

Nayi Osman Dede'nin kaleme aldığı Miraciye; Segah, Müstear, Dügah, Neva, Saba, Hüseyini, Nişabur makamlarında yedi bölümden oluşmaktadır ve bu her bölüme 'hane' adı verilmekte olup Mevlid'de olduğu gibi bahir aralarındaki güfteleri Hz. Mevlana ve Mehmed Nasuhi'ye ait olan tevşihlerin bestesi de Nayi Osman Dede'ye aittir. Müstear hanesinin başında tevşih yer almadığından eserde Segah, Dügah, Neva, Saba ve Hüseyini makamlarında beş tevşih bulunmaktadır (Uzun, 2005: 137). Segah makamındaki Arapça güfteli ilk tevşihin ardından Segah hanesi başlayarak, Hüzzam makamına sık sık geçkiler yapılmakta ve eser Segah makamı ile sona ermektedir (Uzun, 2005: 138). Daha sonra Müstear hanesinde Bayati, Maye, Segah ve Hüzzam makamlarına geçkiler yapılmakla beraber Dügah tevşih ve Hz. Peygamber'in miracını konu alan yirmi iki beyitlik Saba, Çargah, Hicaz, Hüseyini, Acem ve Buselik

makamlarında geçkilerin de yer aldığı Dügah hanesine geçilmektedir (Uzun, 2005: 138). Bunu Saba tevşihî ve Saba hanesi takip ederek Dügah, Hüseyini, Çargah ve Bestenigar makamlarına geçkiler yapılmaktadır. Farsça güftesi Hz. Mevlana'ya ait Hüseyini tevşihinden sonra Hüseyini hanesi gelerek miracın anlatıldığı bu bölümde gardaniye, Hüseyini, Buselik, Acem ve Araban makamlarına geçkiler yapılmaktadır. Eser on bir beyitlik Nişabur makamında münacat hanesiyle sona bulmaktadır (Uzun, 2005: 138). Miraciye okumak ayrı bir tavır kabul edilmekte beraber mirachanlık önemli bir icra şekli olarak geliştiği görülürken Miraciye hanlar arasında Uncuzade Mehmed Emin Efendi, Hamamizade İsmail Dede, Mutfazade Ahmed Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede, Enderunlu Hacı Nafiz Bey, İmrahorlu Arap Salih, Durak Hazinesi Nakşi Efendi, Hakkak Hafız Abdi Efendi, Selami Efendi Tekkesi Şeyhi Ahmed Muhtar Efendi, Neyzen Emin Dede, İbrahim Halil Erkal, Zekaizade Hafız Ahmet Irsoy önde gelen isimler arasında yer almaktadırlar (Uzun, 2005: 138).

### **Sala, Salat-ı Ümmiye**

Sala, dua ve namaz anlamlarında kullanılmakla beraber Hz. Muhammed'e salat-ü selam getirip duada bulunulan, Arapça sözlü eserlerin müzik ile icrası anlamına gelmekte olup farklı ortamlarda okunduğu için güfteler ve besteleri itibariyle birbirinden farklı olduğu öne sürülmektedir (Ateş, 2015: 91). Günümüzde dini gün ve gecelerde ezandan önce müezzin tarafından minareden okunmakta olan salaların, Cuma ve Bayram Salası, Sabah Salası, Cenaze Salası ve Salat-ı Ümmiye gibi farklı şekillerde karşımıza çıkmakta olduğu, icracının müzik bilgi ve ses güzelliğine bağlı olarak usulsüzce icra edildiği belirtilmektedir (Ateş, 2015: 91). Günümüzde yaygın olarak icra edilen Salat-ı Ümmiye'nin bestesi ise İtri'ye aittir.

### **Şuğul**

Türkler tarafından bestelenen ve sözleri Arapça olan ilahi olarak tanımlanmaktadır (Belviranlı, 1975: 56). Sözleri Arapça olmasına rağmen kolay ezberlenebilir ve anlaşılır özellikte olup zikir esnasında okunmuş olduklarından ritim ve akıcılığa uygun olması koşulu ile Nim Sofyan, Sofyan, Düyek, Aksak gibi usullerde bestelenmişlerdir (Ateş, 2015: 184).



## **Tekbir**

Köse, “Yüceltmek, büyük olduğunu kabul etmek” anlamına gelen Tekbir’in, dini terim olarak “Allah’ın zatı, sıfatları ve fiilleri itibariyle her şeyden yüce ve üstün olduğu” manasına gelen “Allahüekber” cümlesini veya bunu söylemeyi ifade ettiğini, tekbirin başta namaz olmak üzere birçok ibadetin tamamlayıcı ögesi olduğunu öne sürerken, Allah’ın azametinin temaşa edildiği her yerde ve gündelik hayatta çeşitli vesilelerle tekbir getirilmesinin tavsiye edildiğini, Hac ve umre ibadetlerinin belli aşamalarında da tekbir getirildiğini ve bayramlarda özel bir yere sahip olan Tekbirin, bir müslümanın hayatında yer tutması gereken faziletli bir zikir olduğunu belirtir (Köse, 2011: 341). Buhurizade Mustafa Itri Efendi’nin Segah makamında ve serbest usulle bestelediği tekbir sözlerinin, bestenin uyandırdığı duygu ve etkiden dolayı bütün İslam alemince kabul görerek terennüm edilmiş olduğunu öne süren Ateş (2011: 344)’e göre bayram namazlarında, hac ve umre ihramı boyunca, Mevlid’de, kurban kesilirken, cenazede veya herhangi bir dini merasimin içerisinde topluca okunmakta olduğu görülse de Özalp, tekbirin toplu olarak olduğu gibi tekbirhan tarafından tek olarak da icra edilebildiğini öne sürmektedir (Özalp, 1992: 45).

## **Tevşih**

Akdoğan'a göre, süslemek anlamına gelen Tevşih, Mevlid ve Miraciye'nin bölümleri arasında topluca okunan, sözleri Allah’a yakarış, Hz. Muhammed’in doğumu, O’na övgüleri anlatan besteli Cami Musikisi’ne dahil olup Türkçe, Farsça veya Arapça sözleri genellikle büyük mutasavvıfların şiirlerinden seçilmiş, farklı makamlarda bestelenmiştir (Akdoğan, 2010: 228).

## **Çalışmanın Amacı**

Çalışmanın amacı, 2015-2018 yılları arası TRT ve Diyanet TV televizyon yayınları örnekleminde, Mevlid, Miraç, Regaib, Berat Kandilleri ve Kadir Gecesi ile ilgili olmak üzere özel öneme sahip dini günler kapsamında, internet taramasıyla elde edilmiş olan, seçilmiş cami programlarında yer alan dini musikinin incelenmesidir.

## YÖNTEM

Çalışmada belgesel tarama yöntemi kullanılmış olup konu ile ilgili yazılı belgelerin yanı sıra internet taraması sonucu elde edilen işitsel-görsel verilerden faydalanılmıştır.

## BULGULAR VE YORUM

### Mevlid Kandili ve Bu Kapsamdaki Bulgular

Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n Necât adlı mesnevisinin besteli veya irticalen okunduğu törenleri ifade eden Mevlid merasimleri, özellikle Osmanlı coğrafyasında yoğun ilgi görmüş ve benimsenmiş olup, Mevlid'in öncelikli olarak Hz. Muhammed'in doğum yıl dönümü, mübarek gün ve geceler olmak üzere din büyüklerini anma, doğum, ölüm, sünnet, evlenme, hac ibadetini yerine getirme vb. olayların ardından sevinç ve üzüntülerin beraberce paylaşılması için düzenlenen toplantılarda okunmasının yaygın bir âdet olarak günümüze kadar geldiği öne sürülmektedir (Özcan, 2004: 484). Mevlid merasimleri denince ilk olarak akla Hz. Muhammed'in doğumu, ahlakı, hayatı, mucizeleri, gazaları, vefatı ve hilyesini konu alan eserler gelmektedir. Mevlid Kandilleri Hz. Muhammed'e duyulan sevgi, bağlılık ve özlemi ifade edebilmenin en önemli yollarından biri olurken, İslam coğrafyasındaki sanat dallarının temel konularından biri de Peygamber sevgisi olmuş, bu bağlamda Hz. Muhammed'i anlatan en önemli eserler Mevlid'ler olarak vurgulanmıştır (Ateş, 2015: 106). Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV camii programlarında, Mevlid Kandili tablo şeklinde verilmiştir. (Bakınız, Tablo 1)

**Tablo 1. Kur'an-ı Kerim Tilaveti, Cumhuriyet İcra Ve Solo İcra Doğrultusunda 2015-2018 Yılları Arası TRT Televizyon ve Diyanet TV Cami Programlarında, Mevlid Kandili**

MEVLİD KANDİLİ			
Kanal, Program(Yıl)	Kur'an-ı Kerim Tilaveti	Cumhuriyet İcra	Solo İcra
<b>Diyanet TV Mevlid Kandili Programı (2015)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=FBuI50BzpB0">https://www.youtube.com/watch?v=FBuI50BzpB0</a> ).	Birden fazla  Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Saba, Rast, Hüseyini ve Uşşak makamındaki ilahilerin yanı sıra tekbir ve Salat-ı Ümmiye icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid Veladet ve Merhaba bahirleri icra edilmiştir.
<b>TRT 1, Mevlid Kandili Programı (2016)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JPYWtclx19c">https://www.youtube.com/watch?v=JPYWtclx19c</a> )	Birden fazla  Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra Saba, Rast, Hüseyini ve Uşşak makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid ve Veladet bahirlerinin yanı sıra Sala icra edilmiştir.
<b>TRT Diyanet ve Diyanet TV, Mevlid Kandili Programı (2017)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wOuE49xxLb4">https://www.youtube.com/watch?v=wOuE49xxLb4</a> )	Birden fazla  Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra Saba ve Rast makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in ; Tevhid ve Veladet bahirleri icra edilmiştir.
<b>Diyanet TV Mevlid Kandili Programı (2018)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=vYx6XsE5t-Y">https://www.youtube.com/watch?v=vYx6XsE5t-Y</a> )	Birden fazla  Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra Saba, Rast ve Hüzzam makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid ve Veladet bahirlerinin yanı sıra Kaside icra edilmiştir.

Genel olarak bakıldığında, her birinde Kur'an-ı Kerim tilavetinin gerçekleştirildiği görülen bu programlarda, farklı makamlarda ilahilere, Mevlidin çeşitli bahirlerine, Kaside, Tekbir ve Salat-ı Ümmiye icrasına yer verildiği tespit edilmiştir.

### **Regaib Kandili ve Bu Kapsamdaki Bulgular**

Hız. Muhammed'in ana rahmine düştüğü kabul edilen Receb ayının ilk cuma gecesi, Türk-İslam kültüründe özel programlarla Regaib kandili olarak kutlanmakta olduğundan, Mevlid'e benzeyen manzumeler yazılmış, bunların bir kısmı kandil gecesi okunmak üzere bestelenmiş, bu manzumelerde Hız. Muhammed'in, ahlaki özellikleri, evlenmeleri ve ana rahmine düşmesinin kainat için büyük bir rahmet olduğu anlatıla gelmiştir (Uzun, 2007: 536). Müslümanlar da bu önemli geceyi tövbe ve istiğfarda bulunarak dua ve ibadet ile geçirerek Allah'a sığınmaktadırlar. Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV cami programlarında, Regaib kandili tablo şeklinde verilmiştir. (Bakınız, Tablo 2)

**Tablo 2. Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV, cami programlarında, Regaib Kandili.**

<b>REGAİB KANDİLİ</b>			
<b>Kanal, Program(Yıl)</b>	<b>Kur'an-ı Kerim Tilaveti</b>	<b>Cumhur İcra</b>	<b>Solo İcra</b>
<b>TRT Avaz, Regaib Kandili Programı (2015)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=OHllg-YU9IE">https://www.youtube.com/watch?v=OHllg-YU9IE</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra, Saba, Rast ve Hüzzam makamında ilahiler ve Uşşak makamında tevşih icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid Veladet, Merhaba ve Miraç bahirleri icra edilmiştir.
<b>TRT 1, Regaib Kandili Programı (2016)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=R036RKetcTo">https://www.youtube.com/watch?v=R036RKetcTo</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra Saba, Suzinak ve Segah makamlarında ilahiler, Hicaz ve Uşşak makamlarında Esmâ Zikri icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid, Veladet ve Merhaba bahirleri icra edilmiştir.

<b>Diyanet TV, Regaib Kandili Programı (2017)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=nEAIz_s-H3g">https://www.youtube.com/watch?v=nEAIz_s-H3g</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra Saba, Rast ve Hüzzam makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid ve Veladet bahirleri icra edilmiştir.
<b>TRT Diyanet ve Diyanet TV, Regaib Kandili Programı (2018)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=SuAvj0oC-Ss">https://www.youtube.com/watch?v=SuAvj0oC-Ss</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icra edilmiştir.	-

Genel olarak bakıldığında, her birinde Kur'an-ı Kerim tilavetinin gerçekleştirildiği görülen bu programlarda, farklı makamlarda Tevşih, Esmâ Zikri ve İlahilere, Mevlid'in çeşitli bahirlerine ve Salat-ı Ümmiye icrasına yer verildiği tespit edilmiştir.

### **Miraç Kandili ve Bu Kapsamdaki Bulgular**

Hız. Muhammed'in, Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksa'ya ve oradan da Allah'ın huzuruna yükselmesini konu edinen ve Recep ayının 27. gecesine denk gelen göğe yükselme anlamına gelen Miraç kelimesiyle ilgili Miraç kandilinde Miraciye okuma adetinin XVIII. yüzyılda Nâyi Osman Dede'nin Miraciyesiyle başladığı görüşü hakim olup Türk Din Musikisi'nde Miraciye okumak ayrı bir tavır kabul edildiğinden miraçhanlık önemli bir icra tavrı olarak gelişmiş, Miraç ilahileri ayrı bir grup oluşturacak kadar zenginliğe sahip olmuş, bunlara ait güftelerin bir kısmı miraciyelerden alınmış, bir kısmı da sadece bu maksatla yazılıp bestelenmiştir (Uzun, 2005: 136-138). Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV cami programlarında, Miraç kandili tablo şeklinde verilmiştir. (Bakınız, Tablo 3)

**Tablo 3. Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV cami programlarında, Miraç Kandili.**

MİRAC KANDİLİ			
Kanal, Program(Yıl)	Kur'an-ı Kerim Tilaveti	Cumhur İcra	Solo İcra
<b>TRT Avaz, Miraç Kandili Programı (2015)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Do3j1PDA6r4">https://www.youtube.com/watch?v=Do3j1PDA6r4</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye, icralarının yanı sıra Hüzzam makamında ilahi ve Segah, Hüseyini makamlarında Tevşih icra edilmiştir.	Mevlid'in; Miraç bahri ve Miraciye'nin Hüseyini hanesi icra edilmiştir.
<b>Diyanet TV, Miraç Kandili Programı (2016)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=P8RpF9HXu5g">https://www.youtube.com/watch?v=P8RpF9HXu5g</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra Saba, Rast ve Hüzzam makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid, Veladet ve Miraç bahirleri icra edilmiştir.
<b>Diyanet TV, Miraç Kandili Programı (2017)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Q0kWjOb1ORg">https://www.youtube.com/watch?v=Q0kWjOb1ORg</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye'nin yanı sıra Saba ve Rast makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid, Veladet ve Nur bahirleri icra edilmiştir.
<b>TRT Diyanet, Miraç Kandili Programı (2018)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Aa3hdr0Qaow">https://www.youtube.com/watch?v=Aa3hdr0Qaow</a> )	Birden fazla Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icra edilmiştir.	-

Genel olarak bakıldığında, her birinde Kur'an-ı Kerim tilavetinin gerçekleştirildiği görülen bu programlarda, farklı makamlarda Tevşih ve İlahilere, Miraciye'nin Hüseyini Hanesi'nin yanı sıra, Mevlidin çeşitli bahirlerine ve Salat-ı Ümmiye icrasına yer verildiği tespit edilmiştir.

### Berat Kandili ve Bu Kapsamdaki Bulgular

Berat, iki şey arasında ilişki olmaması; kişinin bir yükümlülükten kurtulması veya yükümlülüğünün bulunmaması anlamına gelmekte olup, Şaban'ın on beşinci gecesinde müslümanların Allah'ın affi ve bağışlaması ile günah yükünden kurtulacağı umularak bu geceye Berat gecesi denmiş, Berat gecesi için Arapça eserlerde “Şaban'ın ortasındaki gece”, “mübarek gece”, “rahmet gecesi” manalarına gelen terkipler kullanılmıştır (Ünal, 1992: 475). Müslümanların günahlarından kurtulmaya çalıştığı yine Allah'a sığınarak O'ndan yardım ve af diledikleri önemli gecede ilahi rahmetin yayıldığı, ibadetin faziletinin de önemi vurgulanmakta olup, Berat gecesinin adını Allah'ın günahkarları affetmesinden almakta olduğu belirtilmektedir (Bozkurt, 2001: 301). Resul-i Ekrem Hz. Muhammed'in bu gecede ibadetle meşgul olmayı ve gündüzünde oruç tutmayı teşvik ettiği nakledilirken, IX. yüzyılda yaşayan Fakihi, Mekke'de Berat gecesinin kutlanmasıyla ilgili bilgi vermekte, buna göre Mekke halkının Mescid-i Haram'da namaz kılmak, Kabe'yi tavaf etmek ve Kur'an okumak suretiyle geceyi ihya ettiği öne sürülmüştür (Bozkurt, 2001: 301). Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV cami programlarında, Berat Kandili tablo şeklinde verilmiştir (Bakınız, Tablo 4).

**Tablo 4. Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV cami programlarında, Berat Kandili.**

BERAT KANDİLİ			
Kanal, Program(Yıl)	Kur'an-ı Kerim Tilaveti	Cumhur İcra	Solo İcra
<b>TRT Diyanet ve Diyanet TV, Berat Kandili Programı (2015)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=LWBY-zYzIrg">https://www.youtube.com/watch?v=LWBY-zYzIrg</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Saba ve Rast makamlarında ilahilerin yanı sıra Mahur makamında Şuğul ile Hüzzam makamında Tevşih icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid, Veladet ve Mıraç bahirleri icra edilmiştir.
<b>TRT 1, Berat Kandili Programı (2016)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ID632jso8bQ">https://www.youtube.com/watch?v=ID632jso8bQ</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icralarının yanı sıra Hüseyini ve Rast makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid Veladet ve Merhaba bahirleri icra edilmiştir.

<b>TRT Avaz, Berat Kandili Programı (2017)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=myp7je6s_IY">https://www.youtube.com/watch?v=myp7je6s_IY</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icralarının yanı sıra Saba, Rast ve Hüseyini makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; ,Tevhid Veladet ve Münacât bahirleri icra edilmiştir.
<b>TRT Diyanet ve Diyanet TV, Berat Kandili Programı (2018)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=_QsYp-eanEc">https://www.youtube.com/watch?v=_QsYp-eanEc</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir.	Salat-ı Ümmiye icralarının yanı sıra Hicaz, Muhayyer Kürdi, Saba, Hüzzam, Rast, Hüseyini ve Segah makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in; Tevhid, Veladet, Miraç bahirleri icra edilmiştir.

Genel olarak bakıldığında, her birinde Kur'an-ı Kerim tilavetinin gerçekleştirildiği görülen bu programlarda, farklı makamlarda Şuğul, Tevşih ve İlahilere, Mevlidin çeşitli bahirlerine ve Salat-ı Ümmiye icrasına yer verildiği tespit edilmiştir.

### **Kadir Gecesi ve Bu Kapsamdaki Bulgular**

Özervarlı, Kur'an-ı Kerim'in indirildiği ve bin gecedan daha hayırlı olarak kabul görülen bu mübarek gece ile ilgili olarak kadir kelimesinin "hüküm, şeref, güç, yücelik" gibi anlamlara geldiğine, dini literatürde ise "leyleti'l-Kadr" şeklinde Kur'an-ı Kerim'in indirildiği gecenin adı olarak kullanıldığına işaret eder (Özervarlı, 2001: 125). Kadir gecesi özel ibadet ve duaları, bunlarla ilgili donanımları, teşrifat ve merasimleriyle Osmanlı toplum hayatında zengin bir gelenek oluşturmuştur (Uzun, 2001: 126). Ramazanla başlayan hatimlerin Kadir gecesinden önce tamamlanması ve o gece duasının yapılmasına dikkat edilmiş, değişik camilerde hafızlar ve duahanlar tarafından dualarda bulunma adet haline gelmiş, büyük camilerde bu dualar sabah namazına kadar devam etmiştir (Uzun, 2001: 126). Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV cami programlarında, Kadir Gecesi tablo şeklinde verilmiştir. (Bakınız, Tablo 5)



**Tablo 5. Kur'an-ı Kerim tilaveti, cumhur icra ve solo icra doğrultusunda, 2015-2018 yılları arası TRT televizyon ve Diyanet TV cami programlarında, Kadir Gecesi.**

KADİR GECESİ			
Kanal, Program(Yıl)	Kur'an-ı Kerim Tilaveti	Cumhur İcra	Solo İcra
<b>TRT Avaz, Kadir Gecesi Programı (2015)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=2ylGt_GMwzQ">https://www.youtube.com/watch?v=2ylGt_GMwzQ</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir	Salat-ı Ümmiye'nin yanı sıra, Rast, Saba ve Uşşak makamlarında ilahiler icra edilmiştir.	Mevlid'in Tevhid bahri icra edilmiştir.
<b>TRT Avaz, Kadir Gecesi Programı (2016)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=tGamNgCikLc">https://www.youtube.com/watch?v=tGamNgCikLc</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir	Hüzzam ve Uşşak makamlarında ilahilerin yanı sıra Hüzzam makamında Tevşih icra edilmiştir.	Ezan icra edilmiştir.
<b>Diyanet TV, Kadir Gecesi Programı (2017)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=eMmQ28rHcZY">https://www.youtube.com/watch?v=eMmQ28rHcZY</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir	Tekbir ve Salat-ı Ümmiye icralarının yanı sıra Hüseyini makamında ilahi ve Çifte Ezan icra edilmiştir.	-
<b>TRT Diyanet ve Diyanet TV, Kadir Gecesi Programı (2018)</b> ( <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qCF7BtiGPSI">https://www.youtube.com/watch?v=qCF7BtiGPSI</a> )	Birden fazla, Kur'an-ı Kerim tilaveti gerçekleştirilmiştir	Salat-ı Ümmiye icrasının yanı sıra Hüzzam, Hicaz ve Acemaşiran makamlarında ilahiler ve Hüzzam makamında Tevşih icra edilmiştir.	-

Genel olarak bakıldığında, her birinde Kur'an-ı Kerim tilavetinin gerçekleştirildiği görülen bu programlarda, farklı makamlarda Tevşih ve İlahilere, Mevlid'in Tevhid Bahrine, Tekbir, Ezan, Çifte ezan ve Salat-ı Ümmiye icrasına yer verildiği tespit edilmiştir.

## SONUÇ

Belgesel tarama yönteminin kullanılmış olduğu ve konu ile ilgili yazılı belgelerin yanı sıra internet taraması sonucu elde edilen işitsel-görsel verilerden de faydalanılmış olan bu çalışmada, belirlenmiş olan yıllar arasında, Berat, Miraç, Regaib, Mevlid Kandilleri ve Kadir Gecesi ile ilgili olarak internet taramasıyla ulaşılan TRT televizyon ve Diyanet TV cami programları arasından seçilen örnekler incelenmiş, bu programlarda büyük bir çoğunlukla Kur'an-ı Kerim tilavetinin yanı sıra, Ezan ve Çifte ezan, Tekbir, Salat-ı Ümmiye, Sala, Esmâ Zikri, İlahi, Tevşih, Şuğul, Kaside, Miraciye'nin Hüseyini Hanesi ve Mevlid'in çeşitli bahirlerinin icra edildiği görülmüştür. Bu programlarda çoğunlukla, Kur'an-ı Kerim tilavetinin yanı sıra yukarıda bahsedilmiş olan ve metin içerisindeki tablolarla da belirtilmiş olduğu şekliyle solo veya cumhur icra gerçekleştirildiği görülmektedir. Özellikle Salat-ı Ümmiye ve Mevlid'in bahirlerinin icrasına oldukça fazla rastlanması ise dikkat çekicidir. İncelediğimiz cami programlarının önemli bir bileşeni olduğunu gördüğümüz Kur'an-ı Kerim tilavetinin yanı sıra "Ezan" ve "Çifte Ezan"ın dışında kalan; "Mevlid'in çeşitli bahirleri, bestesi Nâyî Osman Dede'ye ait olan Miraciye'nin Hüseyini hanesi, bestesi İtri'ye ait olan, "Tekbir" ve "Salat-ı Ümmiye"; bestesi Hatip Zakiri Hasan Efendi'ye ait olan "Sala"nın yanı sıra, "Kaside", "İlahi", "Tevşih", "Şuğul" ve "Esmâ Zikri" türleri doğrultusundaki eser listesi, ilgili gün, makam, usul, besteci ve güfte yazarına da işaret edilerek tablo şeklinde aşağıda verilmiştir.

**Tablo 6. Gün Sıralamasına Göre Eser Listesi**

MEVLİD KANDİLİ					
MAKAM	TÜR	USUL	ESER	BESTE	GÜFTE
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Merhaba Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Tevhid Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Veladet Bahri	-	Süleyman Çelebi

Dilkeşhaveran	Sala	Serbest	Sala	Hatip Zakiri Hasan Efendi	-
Hicaz	Kaside	Serbest	a)Sevdim Seni hep canlara canan diye sevdim, b)İlahi cennet evine girenlerden eyle bizi	-	a)Yunus Emre, b) Aşık İbrahim Tennuri
Hüseyini	İlahi	Aksak	Cihan içre şah eder	-	şeyh Ali Kara
Hüzzam	İlahi	Düyek	Huzurunda bel bağladım	Amir Ateş	Müşerref Akgümüş
Rast	İlahi	Sofyan	İster idim Allah'ı buldum ise ne oldu	-	Yunus Emre
Rast	İlahi	Düyek	İntisabım ta ezeldendir Cenab-ı Ahmed'e	Sadi Bey	Sadi Bey
Rast	İlahi	Devr-i Hindi	Fahri alem enbiyanın zat-ı müstesnasıdır	Amir Ateş	-
Rast	İlahi	Düyek	Yanan kalbe devasın Sen	Ali Kemal Belviranlı	Abdülka dir Keçeoğlu
Saba	İlahi	Düyek	Buldu hep derdine dermanımı canlar bu gece	Amir Ateş	Ali Ulvi Kurucu
Saba	İlahi	Sofyan	Seyreyleyip yandım mah cemaline	Hüseyin Sebilci	Fehmi
Segah	Sala	Aksak Semai Evferi/ Nim Evsat/ Aksak Semai	Salat-ı Ümmiye	Itri	-
Segah	Tekbir	Serbest	Tekbir	Itri	-
Uşşak	İlahi	Düyek	Muhammed dünyaya geldi, melekler tebliğe indi	Hüseyin Tolan	-

Uşşak	İlahi	Sofyan	Öyle bir makam ki kolay erilemez	Abdurrahman Önül	Abdurrahman Önül
<b>REGAİB KANDİLİ</b>					
<b>MAKAM</b>	<b>TÜR</b>	<b>USUL</b>	<b>ESER</b>	<b>BESTE</b>	<b>GÜFTE</b>
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Tevhid Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Veladet Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Merhaba Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Miraç Bahri	-	Süleyman Çelebi
Hicaz	Esmâ Zikri	Sofyan	Allah ya daim	Ahmet Hatipoğlu	-
Hüzzam	İlahi	Sofyan	Açıldı bu gece ebvab-ı rahmet	Muzaffer Ozak	Muzaffer Ozak
Hüzzam	İlahi	Düyek	Ey saadet burcunun mahı Muhammed	Şeyh Hüseyin Efendi	Şeyh Ahmet Efendi
Rast	İlahi	Devr-i Hindi	Ey güzellerden güzel ruh Resul-i Kibriya	Hüseyin Sebilci	Tacettin Efendi
Rast	İlahi	Sofyan	Taştı rahmet deryası	-	Yunus Emre
Rast	İlahi	Düyek	Tevbe edelim zenbimize	Zekai Dede	Kamil Efendi
Saba	İlahi	Raks Aksağı	Bağrımdaki biten başlar	-	Nizamoğlu Seyyid Seyfullah
Saba	İlahi	Sofyan	Gelin ey aşıklar gelin	-	Yunus Emre
Saba	İlahi	Sofyan	Besmeleyle	Kemal	Kemal

			başlayalım gel söze ya müslimin	Batanay	Batanay
Segah	İlahi	Sofyan	Kerim Allah Rahim Allah	-	Erzuruml u İbrahim Hakkı
Segah	Sala	Aksak Semai Evferi/ Nim Evsat/ Aksak Semai	Salat-ı Ümmiye	Itri	-
Suzinak	İlahi	Sofyan	Peygamberi sultanım dü cihanda penahım	Veysel Dalsaldı	Safer Dal
Uşşak	Esmâ Zikri	Sofyan	Allah Allah şükren lillah	Ahmet Hatipoğlu	-
Uşşak	Tevşih	Düyek	Ya Resul Allah firakın yaktı ben soldum bugün	Dursun Çakmak	Nuri Baş
<b>MİRAC KANDİLİ</b>					
<b>MAKAM</b>	<b>TÜR</b>	<b>USUL</b>	<b>ESER</b>	<b>BESTE</b>	<b>GÜFTE</b>
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Miraç Bahri	-	Süleyma n Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Nur Bahri	-	Süleyma n Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Tevhid Bahri	-	Süleyma n Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Veladet Bahri	-	Süleyma n Çelebi
Hüseyini	Miraci ye	Türki Zarb	Çünkü eflake uruc etti	Nayi Osman Dede	Nayi Osman Dede
Hüseyini	Tevşih	Devr-i Kebir	Zehi liva vü alema	Nayi Osman Dede	Hz. Mevlana
Hüzzam	İlahi	Semai	Ey hilyesi	Hafız Recep	Kadri

			mükemmel	Camcı (Kaynak Kişi) Ubeydullah Sekizli (Derleyen)	
Hüzzam	İlahi	Sofyan	Açıldı bu gece ebvab-1 rahmet	Muzaffer Ozak	Muzaffer Ozak
Rast	İlahi	Sofyan	Entel Hadi Entel Hak	-	Yunus Emre
Rast	İlahi	Sofyan	Açıldı göklerin babı o hazrete minhac oldu	Amir Ateş	-
Rast	İlahi	Düyek	Gül yüzünü rüyamızda görelim ya Resul Allah	Hüseyin Sebilci	Hacı Kişi
Rast	İlahi	Sofyan	Onsekizbin aleme server olan Muhammed	Abdülkadir Şehitoğlu	Ahmet Yesevi
Rast	İlahi	Düyek	Bir ismi Mustafa bir ismi Ahmet	Kemal Gürses	Neyzen Musa Dede
Saba	İlahi	Raks Aksağı	Bağrımdaki biten başlar	-	Nizamoğ lu Seyyid Seyfullah
Saba	İlahi	Düyek	Buldu hep derdine dermanını canlar bu gece	Amir Ateş	Ali Ulvi Kurucu
Saba	İlahi	Sofyan	Seyreleyip yandım mah cemaline	Hüseyin Sebilci	Fehmi
Segah	Tevşih	Devr-i Hindi	Zatını davet buyurdu bu gece	Rakım Elkutlu	-
Segah	Sala	Aksak Semai Evferi/ Nim Evsat/ Aksak Semai	Salat-1 Ümmiye	Itri	-
<b>BERAT KANDİLİ</b>					
<b>MAKAM</b>	<b>TÜR</b>	<b>USUL</b>	<b>ESER</b>	<b>BESTE</b>	<b>GÜFTE</b>

Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Tevhid Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Veladet Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Merhaba Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Miraç Bahri	-	Süleyman Çelebi
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Münacat Bahri	-	Süleyman Çelebi
Hicaz	İlahi	Sofyan	Hidayete ermişiz Rabbimizdir bir Allah	Metin Alkanlı	Safer Dal
Hicaz	İlahi	Sofyan	Allah adın uludur	Hafız Recep Camcı(kaynak kişi), Ubeydullah Sekizli (derleyen)	Yunus Emre
Hüseyini	İlahi	Sofyan	Affet isyanım benim halim yaman Allahım	Ahmet Özhan	Muzaffer Ozak
Hüseyini	İlahi	Sofyan	El açanlar mahrum kalmaz	Barış Demir	Muzaffer Ozak
Hüseyini	İlahi	Sofyan	Yüz sürüben geldik Sana ya Rabbena	Remzi Oktar	Cemali
Hüzzam	Tevşih	Sofyan	Sevdim seni mabuduma canan diye sevdim	Harun Baba	Cemali
Hüzzam	İlahi	Sofyan	Ey Allahım beni Senden ayırma	Hulusi Gökmen	Eşrefoğlu Rumi
Mahur	Şuğul	Sofyan	Allahümme salli alel Mustafa	Hafız Mehmet Zekai Dede	Hafız Mehmet Zekai

				Efendi	Dede Efendi
Muhayyer Kürdi	İlahi	Sofyan	Kimi dosta varır kimi dosta bend olur	Yahya Soyyiğit	Ahmet Soyyiğit
Rast	İlahi	Devr-i Hindi	Ey güzellerden güzel ruhum	Hüseyin Sebilci	Tacettin Efendi
Rast	İlahi	Sofyan	Erler demine destur alalım	Tahsine Hanım'dan alınmıştır.	Nusret Tura
Rast	İlahi	Sofyan	Aç ellerini gönülden yalvar yüce Allah'a	-	-
Saba	İlahi	Raks Aksağı	Bağrımdaki biten başlar		Nizamolu Seyyid Seyfullah
Saba	İlahi	Sofyan	İbret al azizim gel bu devrandan	Muzaffer Ozak	Muzaffer Ozak
Saba	İlahi	Raks Aksağı	Bihamdillah derim Allah	-	Şemsi Tebrizi
Saba	İlahi	Sofyan	Ey güzel Rabbim Bizi Sen böyle naçar eyleme	Amir Ateş	-
Segah	İlahi	Sofyan	Biz dünyadan gider olduk kalanlara selam olsun	Tahir Karagöz	Yunus Emre
Segah	Sala	Aksak Semai Evferi/ Nim Evsat/ Aksak Semai	Salat-ı Ümmiye	Itri	-
<b>KADİR GECESİ</b>					
<b>MAKAM</b>	<b>TÜR</b>	<b>USUL</b>	<b>ESER</b>	<b>BESTE</b>	<b>GÜFTE</b>
Acemaşiran	İlahi	Devr-i Hindi	Elveda bizden sana ey şehr-i rahmet elveda	-	-
Çeşitli makamlara geçkiler yapılmaktadır	Mevlid	Serbest	Tevhid Bahri	-	Süleyman Çelebi
Hicaz	İlahi	Sofyan	Hidayete	Metin	Safer Dal



			ermişiz Rabbimizdir bir Allah	Alkanlı	
Hüseyini	İlahi	Sofyan	Affet isyanım benim halim yaman Allahım	Ahmet Özhan	Muzaffer Ozak
Hüzzam	Tevşih	Sofyan	Sevdim seni mabuduma canan diye sevdim	Harun Baba	Cemali
Hüzzam	İlahi	Sofyan	Ey Allahım beni Senden ayırma	Hulusi Gökmen	Eşrefoğlu Rumi
Hüzzam	İlahi	Sofyan	Açıldı bu gece ebvab-ı rahmet	Muzaffer Ozak	Muzaffer Ozak
Rast	İlahi	Sofyan	Sure-i Kadr'de Hak celle âlâ	Mehmet İhsan Özer	Muzaffer Ozak
Saba	İlahi	Düyek	Günahımızı Biz biliyoruz	Amir Ateş	Ayşe Feyzioğlu
Segah	Sala	Aksak Semai Evferi/ Nim Evsat/ Aksak Semai	Salat-ı Ümmiye	Itri	-
Segah	Tekbir	Serbest	Tekbir	Itri	-
Uşşak	İlahi	Düyek	Ya Rabbena ya Rabbena yardım eyle kıyamette	Kemal Gürses	Yunus Emre
Uşşak	İlahi	Sofyan	Elveda elveda şehr-i sıyam elveda	-	-

### KAYNAKÇA

- Ateş, E. (2011). “Tekbir”, *Dia*, C.40, Ss.344, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Ateş, E. (2015). *Türk Din Mûsikîsi*, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Ak, A. Ş. (2011). *Türk Din Mûsikîsi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Mûsikîsi Dersleri*, Ankara: Bilge Ajans-Matbaa

- Akkuş, M. Ve Derman, U. (2009). *Mevlid-I Şerîf*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Belviranlı, A. K. (1975). *Mûsikî Rehberi Dinî Mûsikî*, İstanbul: Nedve Yayınları.
- Bozkurt, N. (2001). “Kandil”, *Dia*, C.24, Ss.300-301, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Çetin, A. (2011). “Tecvid”, *Dia*, C.40, Ss.253-254, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Köse, S. (2011). “Tekbir”, *Dia*, C.40, Ss.341-343, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Özalp, N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: Trt Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul: Meb Yayınları.
- Özcan, N. (2004). “Mevlid”, *Dia*, C.29, Ss. 484-485. Ankara: Tdv Yayınları.
- Özervarlı, M. S. (2001). “Kadir Gecesi”, *Dia*, C. 24, Ss.124-125, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Sağman, A. R. (2014). *Meşhur Hâfız Sâmi Merhum*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı.
- Topaloğlu, B. (1995). “Esmâ-İ Hüsnâ”, *Dia*, C. 11,S. 404, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Türkoğlu, N. (2004). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2001). “Kadir Gecesi”, *Dia*, C. 24, Ss.125-127, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2005). “Mi’raciyye”, *Dia*, C.30, Ss. 135-140, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2007). “Regâibiyye”, *Dia*, C.34, Ss. 536-537, İstanbul: Tdv Yayınları.
- Ünal, H.(1992). “Berat Gecesi”, *DİA*, c.5, ss. 475-476, İstanbul: TDV Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_QsYp-eanEc](https://www.youtube.com/watch?v=_QsYp-eanEc), Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

[https://www.youtube.com/watch?v=2y1Gt\\_GMwzQ](https://www.youtube.com/watch?v=2y1Gt_GMwzQ) , Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=Aa3hdr0Qaow>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=Do3j1PDa6r4>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=eMmQ28rHcZY>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=FBuI50BzpB0>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=ID632jso8bQ>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=JPYWtclx19c>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=LWBY-zYzIrg>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

[https://www.youtube.com/watch?v=myp7je6s\\_IY](https://www.youtube.com/watch?v=myp7je6s_IY), Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

[https://www.youtube.com/watch?v=nEAIz\\_s-H3g](https://www.youtube.com/watch?v=nEAIz_s-H3g), Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=OHllg-YU9IE>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=P8RpF9HXu5g>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q0kWjOb1ORg>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=qCF7BtiGPSI>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=R036RKetcTo>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=SuAvj0oC-Ss>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=tGamNgCikLc>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=vYx6XsE5t-Y>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=wOue49xxLb4>, Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

## HEKİMOĞLU OPERASININ DÜŞÜNSEL ARKA PLANI VE MÜZİKAL ANALİZİ

### *Intellectual Background of Hekimoğlu Opera and Musical Analysis*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.51

Bülent YÜKSEL<sup>1</sup>

#### Özet

Karadeniz folklorunda önemli yeri olan Hekimoğlu türküsüne yönelik tüm söylenceleri değerlendiren Bertan Rona'nın, yeni bir kurgu ve olay örgüsüyle yazdığı libretto; Tolga Taviş tarafından ezgisel bir yaklaşımla ve armonik açıdan tonal ama "yeni" olarak nitelendirilebilecek bir müzik diliyle bestelenmiştir. 2014 yılında vücut bulan bu Opera, "Hekimoğlu Türküsü"ne yönelik söylenceleri konu alan ilk opera olma özelliği taşımaktadır. Hekimoğlu operasının düşünsel arka planı ve müzikal yapısının incelenmesi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. İlgili literatür tarandığında, Hekimoğlu operasının incelendiği bir çalışma bulunmamıştır. Bu husus araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Millî opera repertuvarımıza büyük katkı sağlayan ve her yönüyle Karadeniz Bölgesi'ne ait ilk opera olma özelliğini taşıyan Hekimoğlu operasını konu alan bu çalışmanın, opera alanında eser vermek isteyen besteciler ve ülkemizdeki müzisyenler için bilgi kaynağı olması bakımından önemli olduğu değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı Hekimoğlu operasının düşünsel arka planını inceleyerek, librettoda vurgulanan kavramları ortaya çıkarmak; dramaya eşlik eden müzikal dili/yapıyı analiz ederek literatüre katkı sağlamaktır. Nitel araştırma yönteminden yararlanan bu çalışmada, "doküman inceleme" ve "görüşme" gibi yöntemlerle elde edilen veriler; "betimsel" ve "içerik" veri analiz teknikleriyle değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tolga Taviş, Bertan Rona, Hekimoğlu, Opera, Türk Müziği.

#### Abstract

The libretto written by Bertan Rona with a new fiction and plot, evaluating all the stories about the Hekimoğlu folk song, which has an important place in Karadeniz folklore; It was composed by Tolga Taviş with a melodist approach and a musical language that can be described as harmonically tonal but "new". This Opera, which completed in 2014, is the first opera to be the subject of the stories about the "Hekimoğlu Folk Song". Examination of the intellectual background and musical structure of the Hekimoğlu opera constitutes the subject of this study. When the relevant

---

<sup>1</sup> Dr., bulentyukselbs@gmail.com

*literature was scanned, there was no study examining opera of Hekimoğlu. This issue constitutes the problem situation of the research. This study, which is about the Hekimoğlu opera, that contributed greatly to our national opera repertoire and is the first opera belonging to the Karadeniz region in all aspects, is considered to be important in terms of being a source of information for composers who want to composing music in the field of opera and musicians in our country. In this direction, the aim of the study is to examine the Hekimoğlu opera intellectual background and reveal the concepts emphasized in the libretto; To contribute to the literature by analyzing the musical language / structure accompanying the drama. In this study, in which qualitative research method is used, the data obtained by methods such as "document review" and "interview"; "descriptive" and "content" were evaluated using data analysis techniques.*

**Keywords:** *Tolga Taviş, Bertan Rona, Hekimoğlu, Opera, Turkish Music.*

## GİRİŞ

Librettosu Bertan Rona tarafından 2014 yılında tamamlanan ve aynı yıl Tolga Taviş tarafından bestelenen *Hekimoğlu* operası ilk olarak 18 Ekim 2014 tarihinde Samsun Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir. Ardından 16 Mayıs 2015'te 5. Eskişehir Opera ve Bale Günleri kapsamında Eskişehir'de, 5 Temmuz 2016 günü 7. İstanbul Opera ve Bale Festivali programı dâhilinde İstanbul'da ve İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin 2016-17 sanat sezonu repertuarı kapsamında İzmir'de sanatseverlerle buluşmuş, büyük ilgi görmüştür. Eserin gördüğü bu ilginin ülkemizin kültür hayatı bakımından ümit verici olduğu değerlendirilmektedir. Zira *Hekimoğlu* gibi "çiçeği burnunda" operaların, bestelendikten hemen sonra ve mümkün olduğunca sık sahnelenmesinin, bu alanda ürün vermek isteyen bestecileri olduğu kadar, ülkemizin kültür iklimini de olumlu etkileyeceği tartışmadan uzak bir gerçektir.

*Hekimoğlu* operasının librettosu, Karadeniz Bölgesi'ne ait bir türküden yola çıkılarak yazılmıştır. Kaderine karşı mücadele eden bir kahraman, birbirinden ayrı düşmüş genç âşıklar ve ölüm gibi konuları içeren bu türküdeki olay örgüsünün; bir eser olarak ele alınmaya değer özellikte olsa da bir opera librettosu için yeterli malzemeleri barındırmadığı açıktır. Bu nedenle, opera tarihinde sıkça görüldüğü üzere; dramatik yapının kurulabilmesi için hikâyede bazı önemli değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Rona, konu ile ilgili şunları ifade eder: "yapılan ekleme ve çıkarmalar, bir yandan librettouyu dokümanter olma tuzağından kurtarıırken, bir yandan da librettiste,

olay akışındaki vurgu noktalarını özgürce belirleme imkânı sağlamış görünüyor” (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 526).

## YÖNTEM

Bu makalede araştırma yöntemlerinden “nitel araştırma modeli” esas alınmıştır. Veriler, “görüşme” ve “doküman inceleme” gibi veri toplama araçlarıyla elde edilmiş, elde edilen veriler “betimsel” ve “içerik” analiz süreçlerine tabi tutulmuştur. Araştırmada elde edilen veriler, araştırmacının müzikoloji, kompozisyon, form, armoni ve orkestrasyon bilgileri doğrultusunda çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

## BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde *Hekimoğlu* operasının düşünsel arka planı incelenmiş ve müzikal analizi yapılmıştır. Bu kapsamda *Hekimoğlu*’nun konusu, *Opera*’daki kişi ve gruplar, öne çıkan kavramlar, dikkat çeken ifadeler, operanın planı ve müzikal analiz bağlamındaki hususlar ele alınmıştır.

### Konu

Olay, 20. yüzyılın başlarında, Karadeniz Bölgesi’nde geçmektedir.

#### I. Perde:

Küçük yaşta babasını kaybetmiş olan Hekimoğlu İbrahim, annesiyle birlikte Yassıtaş köyünün sahibi Sefer Ağa tarafından büyütülmüştür. Bu zaman zarfında; İbrahim, öz babasının Sefer Ağa tarafından öldürtüldüğü söylentilerini duymuş ve bu şüpheyi hep içinde taşımıştır. Ağa’nın kızı olan Narin’e de gönülden bağlanmıştır. Hekimoğlu’nun babasının katili Mümtaz, hapisten çıkar. Nârin’i oğluna gelin almak isteyen Muhtar, Mümtaz’ı Hekimoğlu’na karşı kışkırtır. Muhtarın amacı Hekimoğlu’nun ölümlüğü, Mümtaz’ın ise hapse girerek ortadan kaldırılmasıdır. Böylece Narin, Muhtarın Oğlu’na kalacaktır. Bir tartışmada Mümtaz’ı öldüren Hekimoğlu, dağa kaçmak zorunda kalır. Dostu Alanlı Osman’la birlikte cesareti ve dürüstlüğüyle kısa sürede halkın gönlünde taht kurar.

II. Perde: Dadyan Efendi müfrezeleriyle birlikte Hekimoğlu’nu yakalamak için İstanbul’dan Yassıtaş’a gelerek,

Muhtar’la görüşür. Aldığı bilgiler doğrultusunda askerlerini, Muhtarın Oğlu’nun eşliğinde Hekimoğlu’nu yakalamaya dağa gönderir. Çatışma çıkar. Çatışmada Muhtar’ın Oğlu ve müfrezelerden birkaç kişi ölür. Hekimoğlu ve kızının birbirlerine duyduğu sevginin farkında olan Sefer Ağa, Hekimoğlu’nun yaşayabilmesi için Dadyan Efendi’ye Hekimoğlu’nu canlı olarak getireceğini söyler ve onu ikna eder. Bu sırada konuşmaları gizlice dinleyen Muhtar, Sefer Ağa’yı takip eder. Hekimoğlu’nu bulan Sefer Ağa, onunla konuşurken Muhtar’ın sıkıldığı bir kurşunla ölür. Yassıtaş’a dönen Muhtar, köylülere, Sefer Ağa’nın Hekimoğlu tarafından öldürüldüğünü söyler. Söylentiye duyan Narin, hesap sormak için Hekimoğlu’nun yanına gider. Öte yandan Dadyan Efendi daha fazla beklemek istemez ve onu yakalamak için harekete geçer. Nârin’in söyledikleri Hekimoğlu’nu çok üzer. Hekimoğlu, ünlü “aynalı martin”ini Narin’e vererek, Sefer Ağa’yı kendisinin öldürmediğine inanmıyorsa, kendisini vurmasını ister. Bu olay neticesinde Narin, Hekimoğlu’nun suçsuzluğuna inanır. Ancak Dadyan Efendi, müfrezesiyle birlikte ikilinin etrafını sarmıştır. Çıkan çatışmada Alanlı Osman ve Hekimoğlu öldürülür. Toz ve duman arasında yaşadığı anlaşılın Narin, Sefer Ağa’nın katilinin Hekimoğlu olmadığını, Dadyan Efendi’ye söyler ve perde kapanır.

### ***Hekimoğlu’ndaki Kişi ve Gruplar***

*Hekimoğlu’nda* bizi yönlendiren ve etkileyen aşk, ölüm, kavga, umut, yalan, özlem gibi duygulardır. Gözle görünemeyen ve sahne üzerinde yeri olmayan bu duyguların izleyici tarafından hissedilebilmesini sağlayan etkenlerin belki de en önemlisi kişilerdir. Duyguların hem kaynağı hem de hedefi olan “insan”ın farklı görünümlerini sunan Opera’daki kişi ve gruplar aşağıda gösterildiği gibidir.

Hekimoğlu İbrahim, tenor

Narin, soprano

Sefer Ağa, bariton

Dadyan Efendi, bas

Muhtar, bariton

Esmâ Ana, mezzo-soprano

Alanlı Osman, tenor



Mümtaz, bas

Bir İhtiyar, bariton

Ulak, tenor

Muhtarın Oğlu, sessiz rol

Hırsız, sessiz rol

Köylüler

Pazarcılar

Askerler

Hekimoğlu İbrahim ile Muhtar, Opera'daki olayların merkezindeki büyük mücadelenin iyi ve kötü karakterleri olarak öne çıkmaktadır.

### **Hekimoğlu İbrahim**

Hekimoğlu İbrahim genellikle türküsüyle bilinmektedir. Çoğu kahraman gibi güçlülerin yaptığı haksızlıklarla, haklıların güçlü bir şekilde mücadelesine örnek olur. *Hekimoğlu*'nun librettisti Rona, İbrahim ile ilgili şunları ifade eder: “Koroğlu veya İnce Memed gibi, Anadolu'nun köklü eşkıyalık geleneği ile ilişkilendirilebilecek olan Hekimoğlu'nun hayatı da coğrafyası gibi sisli ve zorludur.” (Rona, 2014'ten akt. Güleç, 2017: 520).

### **Muhtar**

Opera'da kötülüğün temsil edildiği karakter olan Muhtar ile ilgili Rona şunları belirtir:

*“Seyirciye dönüp ‘ölümle her şeyin bittiğini’ fısıldayan Muhtar, belki de bu sebeple, hak ettiği cezayı oyunun içinde almamaktadır. ‘Muhtar’ adının, aslen ‘seçilmiş olan’ anlamına gelmesi ise, altı çizilmesi gereken önemli bir noktadır: O, sanki kötülük için seçilmiştir. Bu yönüyle, hayatı, ‘seçkin’ anlamına gelen adıyla acı bir ironi oluşturan Mümtaz'ın ruh ikizidir. Dadyan Efendi'nin kendisinden tiksindiği gibi, Muhtar da bir böceğe bakar gibi bakar Mümtaz'a.” (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).*

### **Hekimoğlu’nda Öne Çıkan Kavramlar**

Umutları, korkuları, acıları, gücü ve güçsüzlüğüyle “İnsan”; *Hekimoğlu*’nun dramatik zemininde altı çizilen en önemli kavramdır. Mekân ya da zaman değişse de “insan”ın “gerçekleri” değişmemiştir. Bu konuda librettoyu yazarı Rona şunları söylemektedir:

*“Hekimoğlu’nun, hangi yüzyılda ve dünyanın neresinde yaşadığı, önemini kaybediyor. Yerel kıyafetler içinde olmakla birlikte, her çağın ve her coğrafyanın gerçeklerini yansıtan bir karakterle karşı karşıya olduğumuzu hissediyoruz. Kahramanımız, toplumsal bir arka-plan dâhilinde istemediği olayların içine sürüklenir ve kötüler ile güçlülere karşı bir var olma savaşı verirken; bireysel açıdan da, çocuk yaşta kaybettiği babası ile âşık olduğu genç kıza dair bir arayış içine giriyor. Tüm bunlar, ‘Hekimoğlu’ operasını yerel olandan evrensel olana taşıyan başlıca dramatik unsurlar olarak öne çıkıyor.”* (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 526).

Bertan Rona Libretto’daki dramatik unsurların oluşum sürecini ve arka planda bu süreci etkileyen hususları ise şöyle açıklar:

*“Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarındaki talebelik yıllarımdan itibaren, müzik ve edebiyatın yanı sıra felsefeye de ilgi duydum. Felsefenin bana kazandırdığı en büyük kaabiliyetin ise (Hegel’in kelimeleriyle ifade edersem) ‘kavramlarla görmek’ olduğunu söyleyebilirim. Zira felsefe, her şeyden önce kavramlarla yapıyor. Bu olgunun Hekimoğlu librettosu ile alakası, karakter ve tipleri, oluşum süreçlerinde; ‘ayna’, ‘kader’, ‘kötülük’, ‘kadın’, ‘yalan’, ‘seferilik’, vb. kavramların içinde tasarlamam olmuştur. Nitekim, insanlar yaşayıp ölseler de, bizzat üretilen içlerini doldurdukları insanî semboller, olgu ve kavramlar, ölümsüzdür. Hiç kuşku yok ki yukarıda sözünü ettiğim bu hazinenin, bireysel-ontolojik olduğu kadar, toplumsal-tarihsel, hatta coğrafi bir arka planı da bulunmaktadır. Bu bağlamda, eserin kahramanı Hekimoğlu İbrahim’in yaşadığı dönemdeki sosyo-ekonomik, kültürel ve özellikle de millî, askerî çatışmaların, çalkantıların; libretto ile müziğin ilerleyen sayfaları boyunca adeta bir dip akıntısı gibi alttan alta kendisini hissettirdiğini fark etmek zor değildir. Bu iki malzemenin gerekli kıvamda birleştirilmesiyle; insan psikolojisini ve insana ait değişmeyen olguları ele alan eserin, çoğu kere yapay olduğuna inandığım birey-toplum çelişmesini kısmen de olsa aşma başarısı sergilediğini düşünüyorum.”* (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).

## Ayna

Hekimoğlu İbrahim'in, arkadan gelebilecek düşmanlarını da görebilmek için tüfeğine taktığı ayna, tarihten gelen bir genetik hafızası olan bu coğrafyanın insanı için çok şey ifade etmektedir. Rona konuyla ilgili görüşlerini şöyle aktarmaktadır:

*“Neredeyse son üç yüz yılı, toprak kaybı veya ihanet gibi travmatik deneyimlerle geçirmiş olan Türk milleti, ayna ile her zaman arkasını kollamış, ve fakat o aynada kendisine bakmayı adeta unutmuştur. Bunun doğal sonucu ise kaçınılmaz bir şüphe duygusu ve yabancılaşma olacaktır.”* (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).

“Ayna” metaforu birçok metin, öğreti ve inanç sisteminde görülmektedir. Bu minvalde *Mesnevî*'deki benzetmelerden bahsetmek yerinde olacaktır. Söz konusu benzetmelerden biri de “ayna”dır. *Mesnevî*'de fazlaca yer alan “ayna” benzetmesine şu cümle örnek olarak verilebilir: “Şekilden sıyrılıp temiz kalpli olan kişi, gaybın şekillerine ayna olur.” (Rûmî, 2015: 145).

“Ayna” metaforu, tasavvuf inancında görülür. Evrendeki her şey Allah'ın sıfatlarını yansıtan bir ayna olarak kabul edilmektedir. İbn Arabî'nin, *Füsûsü'l Hikem*'inde “ayna” metaforundan yararlanması (Demirel, 2017: 688) tasavvufta “ayna” metaforunun kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

Başkalarının kusurlarının görülmesinde adeta “kör” olunmasını salık veren “Mümin, müminin aynasıdır.” (Rûmî: 80, 179) rivayeti de ayna sembolünün kullanıldığı bir diğer örnektir.

*Yusuf İle Züleyha* kıssasında da “ayna” metaforu farklı anlamlara gelecek şekilde sıklıkla geçmektedir (Demirel, 2017: 686-694).

*Hekimoğlu* operasında “ayna”nın insan psikolojisine dair yansımalarına, Narin'in, genç bir kız olduğunu aynaya bakarak fark ettiği aryası örnek olarak gösterilebilir: “Evveli yok, bu ilk defa! Kendimi görüyorum, bir aynanın karşısında” (Rona, 2014: 16).

## Kader

Kader, insanın tarih boyunca mücadele ettiği bir olgudur. Antik Yunanda evreni yöneten yasanın “kader” olduğu inanç görülmektedir (Okumuş, 2014: 173,174). *İlyada*'da çok kez tanrıların insanlar için belirlediği “kader” olgusundan bahsedilmektedir

(Homeros, 2008: 386, 462, 478 vb.). Hint kültüründe ise kişisel kader, doğa yasalarıyla birlikte ele alınmış ve kişilerin bu yasalarla uyumlu bir hayat sürmeleri tavsiye edilmiştir (Okumuş, s.178).

Bu kapsamda *Hekimoğlu*'nda da karakterlerin çoğunun kaderle meselesi olduğu görülür. Onların eylem, düşünce ve kaderle olan mücadeleleri, olay örgüsünü oluşturmakla birlikte, kahramanın etrafındaki konumlarını da belirlemektedir. *Hekimoğlu*'ndaki "kader" anlayışına şu örnekler verilebilir:

"Mümtaz: Kadere karşı gelinmez Muhtar. Ölümünden öte köy mü var?" (Rona, 2014: 19).

"Hekimoğlu: 'Kader' denen o kara kaplı kitaba, sen bir okunmaz hece daha kattın." (Rona, 2014: 58).

"Narin: Hayır! Sen söylemedin mi? 'Kaderimiz aynı' demedin mi?" (Rona, 2014: 71).

### **Kötülük**

Nedenleri ve tanımı tartışmalı olsa da kötülük, gerçek hayat ve edebî metinlerdeki en önemli kavramlardan biridir. Kötülüğün hakikat ile iç içe olduğu bile söylenebilir. Platon'a göre "kötülük iyiliğin varlığı için şarttır; çünkü daima iyiliğe karşılık bir şey bulunmalıdır" (Okumuş, 2014: 173,174).

Bir kompozisyon tekniği olarak da mücadele başlığı altında, iyiliğin karşısında kötülüğün bulunması eserin dengesi açısından önemlidir. Bu kapsamda *Hekimoğlu*'nda Muhtar'ın şahsında kötülüğün çeşitli örnekleri vücut bulur.

Örneğin muhtar, hapisten yeni çıkan Mümtaz'a, İbrahim'in onu vuracağı yalanını söyleyerek İbrahim'i öldürmesini salık verir. Böylece bir taşta iki kuş vuracak, hem İbrahim'i öldürecek hem de Mümtaz'ı hapse göndererek onlardan kurtulacaktır. İbrahim öldüğünde ise Narin'i oğluna gelin olarak alacaktır.

### **Kadın**

İnsan, dünyaya geldiğinde birincil ilişkisini bir kadın olan annesi ile kurar. Kadim Doğu toplumlarının düşünsel dünyasında kadının öğretene, yaşam veren yönünün etkili olduğu bilinmektedir. Bu kapsamda Campbell, Hintçede kadına verilen ismin *Maya-Shakti*-

*Devi*, yani “Hayat veren Tanrıça ve Bedenlerin Anası” anlamına geldiğini ifade eder (Campbell & Moyer, 2007: 232-233).

İnsanlığın medenileşme sürecinde de kadının çok önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Kadın yaşamın ve değişimin de temsilcisidir. Değişim ise hayatın zorunluluğudur.

*Hekimoğlu*’nda da eş ve anne rollerinde karşımıza çıkan kadınlar, kahramanın yaşamını etkileyen iki koçbaşı gibidir.

Kadın kavramı ile ilgili Rona şunları ifade eder:

“[Kadın] savaşmadan kazanan bir varlıktır. Zira her şey olup biter; geriye sadece hayatın ta kendisi olan kadın kalır. Hekimoğlu operası, sahnede Esmâ Ana’nın görünmesi ile başlamakta ve onlarca dramatik ve aktüel çatışmadan sonra yine Esmâ Ana ile Narin’in ön planda oldukları bir sahne ile bitmektedir.” (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).

## Ölüm

Freud, insanda yaşamını iki temel içgüdüyle açıklar. Bunlardan biri sevgi (*eros*) diğeri ise ölüm (*Thanatos*) içgüdüsüdür (Merkit, 2016: 127).

Ölüm, olay kurgusunun önemli bir ögesi olarak *Hekimoğlu*’nda da karşımıza çıkar. Hekimoğlu’nun babasının, Narin’in annesinin, Mümtaz’ın, müfrezedeki askerlerin, Muhtar’ın Oğlu’nun, Sefer Ağa’nın ve Hekimoğlu’nun ölümü bu konuya örnek olarak gösterilebilir.

Ancak *Hekimoğlu*’nun ölümü, olayların çözümlenmesi ve anlam kazanması bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Zira kötülere karşı verdiği mücadelenin sonucunda ölmesi, Hekimoğlu’nu kahraman yapmıştır.

## *Hekimoğlu*’nda Dikkat Çeken Diğer İfadeler

*Hekimoğlu*’nda öne çıkan kavramların yanında bazı ifadeler de dikkat çekicidir. Bu ifadelerden bazıları şunlardır:

“Aşksız evler, sadece hane” (Rona, 2014: 4) cümlesi, aşkın hayatımıza kattığı anlamı ifade eder.

Alanlı Osman'ın “Ben havada sıkırım Hekimoğlu, senin yerde sıkamadığına” (Rona, 2014: 5) sözüne Hekimoğlu'nun “Ben gözü kapalı bakarım Osman, senin gözü açık bakamadığına” (Rona, 2014: 5) yanıtı, tasavvuftaki gönül gözüyle görmenin önemine gönderme yapar gibidir. Shakespeare de “Aşk gördüğünü gözleriyle değil, hayaliyle görür.” demektedir (Shakespeare, 1998:30).

Pazar Yerinde, Narin ile Hekimoğlu'nun şu diyalogları vahdet inancını akla getirmektedir:

“Hekimoğlu: Söyle, neden seviyorsun pazarı?

Narin: Yanımda sen olduğun için.

Hekimoğlu: Ya beni?

Narin: Yanında ben olabildiğim için.” (Rona, 2014: 24).

Aşağıdaki ifadelerde birbirine zıt anlamdaki kelimelerin farklı anlamlarda kullanılması ilgi çekicidir.

“Muhtar: **Yükseklerde** gizleniyor Beyim. Korkudan köye inemiyor **alçak**.

Dadyan Efendi: **Alçaklara** ulaşmak zordur Muhtar. Hep **yüksekte** olurlar.” (Rona, 2014: 33).

PERDE	SAHNE	TABLO	KİŞİLER
I. PERDE	I. Sahne	I. Tablo: Av Dönüşü “Hekimoğlu'dur Bu Evin Direği”	Esmâ Ana, Hekimoğlu, Alanlı Osman, Ulak
		II. Tablo: Baba ve Kız “Bambaşka Bir Baharın Havasını soluyorum”	Hekimoğlu, Sefer Ağa, Narin
		Antrakt: Mümtaz	Muhtar, Mümtaz
	II. Sahne	I. Tablo: Pazar Yeri “Yiğidin Harman Olduğu Yer”	Köylüler ve Pazarcılar, Narin, Hekimoğlu, Hırsız
		II. Tablo: Nefsi Müdafaa “Hekimoğlu'nun Ölüm Fermanı”	Muhtar, Mümtaz, Narin, Hekimoğlu, Bir İhtiyar, Esmâ Ana
II. PERDE	I. Sahne	I. Tablo: Dadyan Efendi “Burada Devlet Benim!”	
		II. Tablo: Köyde Tahkikat “Hekimoğlu İbrahim! Söyle, Kimsin Sen?”	Muhtar, Dadyan Efendi, Kahvedeki Erkekler, Sefer Ağa, Çeşmebaşındaki Kadınlar, Esmâ Ana
	Antrakt: Muhtar		

II. Sahne	I. Tablo: Gizli Buluşma “And Olsun Bırakmayacağım Seni”	Narin, Hekimoğlu
	Anrakt: Müfreze	
	II. Tablo: Aynalı Martin “Yiğit Yalnız Olmaya Gerek”	Alanlı Osman, Hekimoğlu, Müfreze, Muhtar’ın Oğlu
	Anrakt: Sefer Ağa	Dadyan Efendi, Sefer Ağa, Muhtar
II. Sahne	III. Tablo: Baba ve Oğul “Kader Denen O Kara Kaplı Kitap”	Sefer Ağa, Hekimoğlu
	Solo Viyola İçin “İntermezzo”	
	Anrakt: Karanlık	Muhtar, Köylüler, Esmâ Ana, Narin, Dadyan Efendi
	IV. Tablo: Son Feryad: “Ünye, Fatsa Arası Ordu Kuruldu”	Narin, Alanlı Osman, Hekimoğlu, Dadyan Efendi, Müfreze, Köylüler

### Hekimoğlu’nun Müzikal Analizi

Operanın iki temel bileşeninden biri olan libretto, operanın temeli olarak kabul edilebilir. Müzik ise bu temelin üzerine inşa edilen yapıya benzetilebilir. Rona, libretto ile müzik ilişkisi hakkında şunları belirtir:

“Opera sanatı açısından; libretto, bir çerçeveye, müzik ise o çerçevenin içindeki fotoğrafa benzetilebilir. Çerçeve olmadan bir fotoğrafın dik duramayacağı ne kadar doğruysa, gözün çerçeveyi değil fotoğrafı gördüğü de o kadar doğrudur. Bu durumu, ‘kötü librettodan iyi opera bestelenemez ama iyi librettodan kötü opera bestelenebilir’ formülü ile özetleyebiliriz. Dolayısıyla, opera formunda belirleyici olan müziktir ve her opera öncelikle bestecisinin adıyla anılır.” (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 527).

Bu kapsamda Tolga Taviş’in müziği incelendiğinde, hiçbir akım ya da biçimle bağdaştırılmayacak nitelikte özgün bir yazı ve işçilik göze çarpmaktadır. Armonik düzlemde tonal ama kendine özgü yeni bir dilin hâkim olduğu rahatlıkla söylenebilir. Dinleyiciyi çabucak saran ezgi çizgisiyle, operanın takip edilebilmesini ve sahneler arasında bağlantı kurulabilmesini kolaylaşmaktadır. Olay akışında bir “durak” olarak değerlendirilebilecek aryanın ise bastan baritona, tenordan sopranoya insan sesinin bütün imkânlarını değerlendirecek şekilde geniş bir yelpazede tasarlandığı görülür. Rona, *Hekimoğlu*’nun müziği için şunları ifade eder:

“[*Hekimoğlu*’ndaki] partiler, ‘bravura’ nitelikte olmaktan ziyade, dramatik yapıyı destekleyen bir ‘senfonizma’ karakteri içinde salt müziğin dilini konuşuyorlar. Bu da, çağımızda opera sanatının içine girdiği yönelime uygun nitelikte olduğu söylenebilir. Bugün özellikle Alman geleneğindeki ülkelerde; müziğin dramı desteklediği ve müzikal olanın yanı sıra, teatral olanın da önem kazandığı, bir gerçek. İşte tam bu noktada, Taviş’in orkestrasyonu öne çıkmaktadır: Bestecinin betimleyici dile ve görsel olana yatkınlığı, parlak enstrümantasyonunun her ayrıntısında kendini gösterirken, dinleyiciyi âdeta bir sinema estetiği ile karşı karşıya bıraktığını söylemek abartılı olmayacaktır.” (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 527).

*Hekimoğlu*’na müzikal perspektiften bakıldığında dramatik anlatımı betimleyici, olay örgüsü ile uyumlu bir ilişki içerisinde ilerleyen, olay örgüsü ve duyguları destekleyen bir atmosferin gözetildiği görülür.

Taviş, besteleme sürecindeki düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

“Besteleme sürecinde kendime ilke olarak belirlediğim iki önemli noktadan bahsedebilirim: Çalmaya ve yönetmeye aşina olduğum ‘çok seslendirilmiş Türk ezgileri’ klişesinden uzak bir üslubun arayışı içerisinde oldum ve avangart ya da marjinal olma kaygısı taşımaksızın halkın beğenisine paralel olmak isteyen bir dili hedefledim.” (Taviş, 2014b’den akt. Güleç, 2017: 519).

## Uvertür

Yapıtın açılışında, I. kemanların ince ses bölgesinde uzun ses olarak duyurdukları si bemol sesi ve kalın ses bölgesinde mi bemol pedal sesinin üzerinde alto flüt ile viyola, mi bemol ve si bemol sesini duyurmaktadır. Burada dikkat çeken husus tonalitenin majör ya da minör olmasını belirleyen üçlü sesinin duyurulmayışı hatta bilinçli olarak gizlenmesidir. 5. ölçüde duyurulan sol bemol sesiyle akoron minör olduğu anlaşılmaktadır.





44. ölçüde bütün opera boyunca farklı renk ve tasarımlarını sıkça duyacağımız yeni ve etkileyici bir tema korno ve kemanlar tarafından seslendirilir. Ezgi çizgisinde alt çeken akorunun beşlisinin pesleştirilmesi farklı bir renk yaratmaktadır. Kornonun, kemanlarla birlikte ezgi çizgisinde rol alması film müziklerinde de sıkça görülmektedir.

**Nota 4: 44. ölçüde keman ve kornoların seslendirdiği yeni tema.**

The image shows a musical score for measures 44-47. The top part of the score is for the Horns (Kor. 1 and Kor. 2) and the bottom part is for the Violins (Vla.). The Horn parts are highlighted with red boxes, and a blue circle highlights a specific note in the Horn 1 part. The Violin part is also highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*, and articulation markings like *acc.* and *dim.*

**Birinci Perde**

Esmâ Ana'nın akşam yemeği için sofrayı hazırladığı I. Sahne I. Tablo, la bemol majör tonunda, düzenli nabız hissini veren dördümlük süre değerindeki akorlar eşliğinde, flüt, arp ve I. kemanların seslendirdiği onaltılık süre değerlerinden oluşan ezgi ile başlar. Bu ezgiye eşlik eden akorların yedili ve dokuzlu yapıda kurulduğu görülür.

**Nota 5: I. Perde I. Sahne I. Tablo'nun girişindeki figür (piyano redüksiyonu)**

The image shows a piano reduction of the first figure in the first act, first scene, first tableau. The score is in 4/4 time, Adagio tempo, and features a piano part with a dolce marking. The tempo is marked as *Adagio* (♩ = c. 68). The score includes a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *dolce*. The score is for the piano and includes a tempo marking of *Adagio* (♩ = c. 68) and a tempo marking of *dolce*. The score is for the piano and includes a tempo marking of *Adagio* (♩ = c. 68) and a tempo marking of *dolce*.

117. ölçüde Esmâ Ana Arietta mi bemol minör tonunda başlar. Arietta'nın ezgi çizgisi ve eşliğinde, mi bemol majör

dizisinden de yer yer ödünç sesler alındığı görülür. 117 ve 118. ölçülerde ise “Esmâ Ana Leitmotifi” iştilir.

**Nota 6: Esmâ Ana Leitmotifi (yaylı çalgılar ve vokal partisi)**

117-125. ölçülerdeki akor ilerleyişi, eserin geneline hâkim olan özgün ve tonalitenin sınırlarını zorlayan akor ilişkilerine örnek olarak verilebilir.

**Nota 7: 117-125. ölçülerdeki armonik yönelme ve ilerleyiş**

117  
Piano  
eb: I II<sub>2</sub><sup>4</sup> I II<sub>4</sub> IV<sub>4</sub> II<sub>2</sub><sup>b6</sup>

120  
Pno.  
I eb: #II<sub>6</sub> VII<sub>3</sub><sup>o6</sup> #IV<sub>4</sub> #II<sub>4</sub><sup>o6</sup> VII<sub>2</sub><sup>o4</sup> #II<sub>4</sub> IV<sub>4</sub><sup>6</sup> II<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>/V)

(an. II<sub>6</sub>b<sub>3</sub>)  
IV<sub>4</sub>

124  
Pno.  
eb: V<sub>7</sub>/#IV V<sub>7</sub>(3)I  
a: V<sub>7</sub>

158. ölçüde bir silah sesi duyulur. 168. ölçüden başlayarak “Oy Bir Sigara Ver Bana da” türküsü iştilmektedir. Üflemlî çalgıların dörtlük notalarla her vuruşu belirttiği eşlikte, II. flüt, II. obua ve II. klarnet partilerindeki kromatik iniş dikkat çekicidir.

186. ölçüde Alanlı Osman'ın ve trompetlerin seslendirdiği üç vuruşluk motif “**Hekimoğlu Leitmotifi**” (besteci tarafından belirtilmiştir) (T. Taviş (kişisel iletişim, 26 Nisan 2021) işitilmektedir. Özellikle prozodi kurallarının biçimlendirdiği motif eserin ilerleyen kısımlarını da adeta bir sarmaşık gibi sarmaktadır (I. Perde'de 54 kez tekrarlanmıştır).

**Nota 8: Hekimoğlu Leitmotifi (piyano redüksiyonu)**

186

Hek.

Osm.

Ben ha va da sı ka rım He kim oğ lu

mp

253. ölçüde Hekimoğlu'nun Aryası, ezgi çizgisinde re Nikriz beşlisi, bas partisinde ise beşlisi pesleştirilmiş re doğal minör dizi sesleriyle başlar ve uzak akorlara çarpıcı yönelmelerle devam eder.

**Nota 9: 253. ölçüdeki Hekimoğlu'nun Aryası (piyano redüksiyonu)**

Esm.

Hek.

Mev la' nın hak ki üç tır

19

Uç ki ji lük ye me şş Hep i ki ye böl me

Andante malinconico (♩ = c. 65)

dim.

p

279. ölçüde Nota 4'te gösterilen motif, do minör tonunda yeniden işitilir.

299-322. ölçüler arasında Esmâ Ana Leitmotifi'nin de işitildiği Gsus4 yedili akoru ile başlayan ezgi çizgisinin, bir tepe noktasına doğru ilerleyişi görülür. Tepe noktasında (322. ölçü)

“herkesin bir hayali var” sözü ve eşlikteki salkım akor dikkat çekmektedir.

**Nota 10: 302. ve 322. ölçüler (piyano redüksiyonu)**

Esm. Her ke sin bi ha ya... li...  
Hek. Ah! ha zur ol...  
Osm. Her ke sin bi ha ya... li...  
Andante (♩ = c. 76)

364. ölçüde yine “Oy Bir Sigara ver Bana da” türküsünün ezgisi işitilmektedir. I. Tablo, do pedali üzerinde artık beşli akorların işitilmesiyle 370. ölçüde son bulur.

**Nota 11: I. Tablo'nun son ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

Hek. sa... ya... rum  
attacca  
p cresc. mf pp (echo)

I. Sahne II. Tablo, mi melodik minör tonunda başlar. İlk ölçünün bas partisinde trombonlar ve tubanın seslendirdiği mi-si ve do-sol beşlisi aynı anda işitilir.

**Nota 12: II. Tablo'nun ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu).**

371 Andante sostenuto (♩ = c. 72)  
Piyano p

Mi melodik minör dizisi ile küçük bir girişin ardından 378-381. ölçülerdeki ezgi çizgisinde, mi minör ve mi nikriz beşli sesleri bir arada kullanılmaktadır. 383. ölçüden itibaren si eksenine yönelmeyle birlikte si Nikriz sesleri işitilmektedir. I. kemanın seslendirdiği ezgi çizgisinde ağırlıkla duyulan üçleme tartımı ve süsleme notaları adeta dantel işler gibi yarım seslerle ilmek atmaktadır. 379 ve 380. ölçülerde solo kemanın seslendirdiği, kırmızı daireyle belirtilen motif “**Sefer Ağa Leitmotifi**”dir. Ezginin devamında bu ritmik kalıbın olanakları işlenmiştir.

**Nota 13: 376-385. ölçüler ve “Sefer Ağa Leitmotifi” (piyano redüksiyonu)**

The image displays a musical score for the 'Sefer Ağa Leitmotifi' (piano reduction). It consists of two systems of music. The first system includes vocal lines for Hekimoğlu (Hek.) and Sefer Ağa (Sef.) and a piano accompaniment. The piano part features a circled motif in the right hand, marked with a red circle and the number 30. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time, with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf).

(Hekimoğlu, Sefer Ağa'nın evindedir...)  
Bu yar a şım be ci is te miş sin.  
(Sefer Ağa, sofkatle Hekimoğlu'na bakar.)  
30  
p

(Sezâlikten rahatsız olarak...)  
Yol la dı şım ha ber ci de di ki...  
Boş ver şım di ha ber ci yi. Ba

mf  
p

“Kampananın 410-412. ölçüler arasında art arda üç kez seslendirdiği ikilik notalar, ‘Hekimoğlu’ söylencelerinin bir kısmında Sefer Ağa’nın hristiyan olması hususuna, kilise çanını andıran bir göndermedir” (T. Taviş, kişisel iletişim, 10 Mayıs 2021).

421. ölçünün ikinci yarısından itibaren Mümtaz’ın hapisshaneden çıkması haberi ve bu haberin gerginliği; müzikal eşlikte, klarnetlerin re sesinden başlayarak kromatik olarak çıkıcı tam dörtlüleri, kontrbasların ise yine re sesinden başlayarak ters hareketle

inici ve kromatik nitelikteki ikilik notaları duyurması ile yansıtılmaktadır.

Nota 14: 421. ölçüde başlayan figür (piyano redüksiyonu).



431. ölçüde Sefer Ağa'nın Aryası, sol melodik minör tonunda başlar. Arya'nın bir sekizlik, iki onaltılıktan oluşan ve tekrarlanan ritmik kalıbı dikkat çekmektedir. Ölçü biriminin 5/4'lük olması, simetrik olmayan Anadolu ritmlerine; Barok döneme göz kırpan ritmik kalıp ve armonik üslup ile eşlikte çembalonun kullanılması ise bazı söylencelerde Sefer Ağa'nın hristiyan olduğu kabulü doğrultusunda, Batı ve hristiyanlık kavramlarına bir göndermedir.

**Nota 15: 431. ölçüde başlayan Sefer Ağa'nın Aryası (piyano redüksiyonu)**

431

Sef.

(35) Adagio con moto (♩ = c. 68)

*sempre p*

Oğ lum, İb ri him! Ne den böy le u zak sun, böy le te tik te? Bay rum lar da kur\_\_ bun nu kes me dik, se

451-452. ölçülerde, sekizlik notaların eşliğinde, tam dörtlü aralığıyla ilerleyen iki onaltılık nota kalıbından oluşan “Narin Leitmotifi” iştilir.

**Nota 16: Narin Leitmotifi (piyano redüksiyonu)**

449 (Uzaktan seslenerek içeri girer...)

Nar. E fen dim bu ba?

Sef. (Kırma seslendir...)

Na rin! Na rin!

Andante con moto ( $\text{♩} = \text{c. } 82$ )

*p dolce*

479. ölçüde Narin Leitmotifi'nin flütler tarafından işittirilesinin ardından, 480. ölçüde Narin'in Aryası, 5/8'lik (2+3) ölçü biriminde la bemol majör tonunda, ağırlıklı olarak yaylı çalgılar eşliğinde başlar. 5/8'lik ölçü birimi, müziğe yeni bir hareket kazandırmaktadır.

**Nota 17: Narin'in Aryası'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu).**

479

Nar. Ev ve li yok bu ilk de fa

480

*p cresc. mf*

I. Perde I. Sahne II. Tablo, Nota 12'deki figür ile 584-585. ölçülerde re minör akoru ve altıncı derece akorunun (si bemol-re-fa) birleşiminden doğan katma sesli re minör akor seslerinin zamana parça parça yayılarak işitilmesiyle son bulur.

**Nota 18: I. Perde I. Sahne II. Tablo'nun son ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

580

Nar.

Andante sostenuto ( $\text{♩} = \text{c. } 72$ )

*cresc. mf rit. dim. pp*



586. ölçüde başlayan Antrakt “Mümtez”da; mi bemol, sol bemol, si bemol – do, mi bemol sol ve mi bemol, sol bemol, si bemol-sol, si bemol, re gibi sempatik akor bağlantıları dikkat çekmektedir.

617. ölçüde İbrahim için kötü planların tasarlanmaya başladığı anda müzikal eşlikte daha önce yine gerginliği yansıtan Nota 14'deki figür işitilir.

631. ölçüden (prova no:48) başlayarak, yaylı çalgılar ve trompet tarafından seslendirilen si minör 4/6 akorundan, mi bemol minör (birinci çevrim) akoruna ve benzeri uzak ama sempatik akorlara yönelen bağlantılar dikkat çekmektedir.

**Nota 19: 631. ölçüden başlayan akor bağlantıları (piyano redüksiyonu)**

Nar.

48

631

Muhtar: Asıl bundan sonra keyif sürmezsen boşa gidecek.

Muhtar: Ama İbrahim'i vurursan içerde bakarmı sana.

Muhtar: Çukunca da köyün en güzel kızıyla evlendiririm.

Muhtar: Evin, işin, karın, paran olur.

Mümtaz: Olur mu sahi muhtar?

Muhtar: Ben Muhtar'ım. Sözümde dururum.

Muhtar: Hem nefsi müdafadan yatarsm. En fazla iki, üç sene.

Muhtar: Bunca zaman içerdeydin. Mapus senin için nedir ki?

Mümtaz: Bilmiyorum Muhtar. Açıkçası kafam karıştı.

Muhtar: Hadi boşverelim şimdi bunları. En iyisi sen benim bağ evine git.

I. Perde II. Sahne I. Tablo, parlak ve güçlü bir orkestrasyonla, la bemol majör tonunda başlar. Ardından koro *f* nüansında türkü karakterinde bir ezgiyi seslendirir.

799. ölçüde pazar yerinin canlılığını, koşturmacasını hissettiren, neşeli, dizi sesleri içindeki artık ikili aralığı ile Doğu imgesini güçlendiren ve Giresun yöresine ait Fingil Çeşitlemelerinden “Sokak Başı Meyhane” adlı la kararlı Nikriz türkü işitilir. Türkü’ye genellikle, iki tam beşlinin birleşiminden oluşan salkım akorlar ve katma sesli üçlü akorlar ile eşlik edildiği görülür.

**Nota 20: 799. ölçüde başlayan Türkü (piyano redüksiyonu)**

Allegro con brio (♩ = c. 120)

797

802

Hek

I. Perde II. Sahne II. Tablo, 871. ölçüde başlar. 907. ölçüde Narin Leitmotifi (Nota 16) yeniden iştilir. 910. ölçüde Nota 14'te gösterilen gerilim atmosferli figür iştilir.

I. Perde, nota 18'in son iki ölçüsünde görülen akora benzer şekilde (söz konusu akorda re majör yerine re minör akor sesleri vardır) parlak tınlı re majör akoru ve altere edilmiş altıncı derece akor (si bemol-re-fa) seslerinin parça parça iştilmesiyle son bulur.

**Nota 21: I. Perdenin son akorları (piyano redüksiyonu)**

984

p

morendo

ppp

**II. Perde**

II. perde, alto flütün pes ses bölgesinde seslendirdiği sol kararlı Miksolidyen modunda bir ezgi ile başlar. Alto flütün otantik ve taze ses rengi, perdenin başındaki yağmurla arınmış bir kış sabahı ile uyumludur. Adeta bir rüzgâr sesi gibidir. Ardından fa kararlı Neveser makamı dizi seslerinin işlendiği, bir sekizlik iki onaltılık tartımın dikkat çektiği, eşliğinde +11 ve 9'lu akorların yer aldığı bir tema başlar. Tema içinde kırmızı ile işaretlenmiş motif, “**Dadyan Efendi Leitmotifi**”dir.

**Nota 22: II. Perdenin başındaki ritmik figür (piyano redüksiyonu)**

Moderato con spirito (♩ = c. 104)

Piyano

*f*

192. ölçüde Dadyan Efendi'nin Aryası, mi minör tonunda ve 3/8'lik ölçü birimi ile başlamaktadır. 255. ölçüde görülen “*colle parole*” uygulaması dramaturjiye hız kazandırmaktadır.

282. ölçüde I. Tablo “Gizli Buluşma”nın başında Narin, dağın eteğinde Hekimoğlu’nu beklemektedir. Ürkek fakat heyecanlıdır. Bu tablunun müzikal eşliğinde, korno ve kemanlar, Uvertürün 9-19. ölçülerinde yer alan temayı seslendirirler. 292. ölçüde söz konusu tema eşliğinde Narin’in Arya’sı başlar. Arya, 354. ölçüde son bulur.

**Nota 23: II. Perde I. Sahne I. Tablo “Gizli Buluşma”nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

Andante enigmatico (♩ = 74)

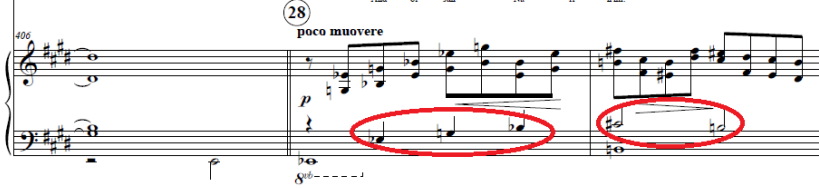
282

*p*

*cresc.*

325. ölçüde flüt, obua ve trompetler; Nota 8’de gösterilen Hekimoğlu Leitmotifi’ni tekrar seslendirirler. 367. ölçüde flütlerin seslendirdiği Hekimoğlu Leitmotifi’nden hemen sonra 368. ölçüde klarnetler, Narin Leitmotifi’ni duyururlar. 407. ölçüden itibaren, Hekimoğlu’nun Narin için seslendirdiği, Tablo sonuna kadar süren ve adım adım tepe noktasına doğru ilerleyen bir ezgi işitilir. Eşlikte ise 407 ve 408. ölçülerde viyola partisinde, Nota 2’de gösterilen ezginin bir varyantı işitilir.

**Nota 24: 407-408. ölçülerde viyola partisindeki ezgi (piyano redüksiyonu)**



418. ölçüde Müfreze'nin antraktı başlar. Hekimoğlu'nu saklandığı yerde yakalamak için dağa çıkan müfreze, Muhtar'ın Oğlu'nun rehberliğinde ilerlemektedir. Müfrezenin Hekimoğlu'nu araması ve kötü şeylerin olacağı şüphesi müzikte daha önce Uvertür'ün 38. ölçüsünde de yer alan, biri hafif diğeri kuvvetli zamana denk gelen iki notanın, trombonlarda tehlike sinyali şeklinde art arda duyurulduğu motif ile yansıtılmaktadır. Bu motifteki armonik ilerleyişte eksen - minör çeken ilişkisi dramatik atmosferi güçlendirmektedir.

**Nota 25: 418. ölçüde trombonlarda işitilen motif (piyano redüksiyonu)**



Hemen ardından, ilk olarak I. Perde 161. ölçüde rastladığımız, dramadaki tedirginliği destekleyen, senkoplu ve yinelenen seslerden oluşan motif; 422. ölçüde, *grand cassa*, piyano ve kontrbas partisinde karşımıza çıkar.

**Nota 26: 422. grand cassa, piyano ve kontrbas partilerindeki motif (piyano redüksiyonu)**

422

(Çavuşa seslenerek...)  
Muh. Ogl.  
Erkek Koro

Multanın Oğlu  
Çavuş

(Müfrezeye seslenerek...)  
Ya vıaj! Ya vıaj! Ya vıaj! Ya



443. ölçüde II. Perde II. Sahne II. Tablo “Aynalı Martin” başlar. Tablo, ilk olarak Uvertürün 46. ölçüsünde işittiğimiz ezginin, korangle tarafından yeniden seslendirilmesiyle başlar. Bu ezgi, her vuruşun dörtlük notayla belirtildiği bir örgüyle sunulur.

**Nota 27: II. Perde II. Sahne II. Tablonun başında, koranglenin seslendirdiği ezgi (piyano redüksiyonu)**

Andante malinconico (♩ = c. 78)



493. ölçüde Dadyan Efendi'nin gönderdiği müfrezeye, Hekimoğlu ile Osman'a ulaşmış, etraflarını sarmış ve çatışma başlamıştır. Dramadaki bu olay, re sesi üzerinde, berrak ve güçlü tam beşli aralıklarının, *f* nüansında, sekizlik süre değerleriyle perküsif bir yapıda bas partilerinde duyurulmasıyla resmedilir. Bu motifi “**çatışma motifi**” olarak nitelendirebiliriz.

**Nota 28: 493. ölçüdeki “çatışma motifi” (piyano redüksiyonu)**

491

Osm.  
No lu yor İb ra him?

Hek.  
Kol la ken di ni Ot mam!

(Dadyan Efendi'nin gönderdiği müfrezeye, Hekimeğlu ile Osman'ın inine ulaşmış ve etraflarını sarmıştır... Çatışma başlar...)

Moderato con anima (♩ = c. 92)



538. ölçüde Sefer Ağa'nın Antraktı başlar. Antraktın başında Nota 12'de belirtilen figür yeniden karşımıza çıkar.

582. ölçüde Muhtar'ın Aryası başlar ve 598. ölçüye kadar devam eder. Muhtar'ın Aryası'nın ilk ölçülerindeki sesler, la Nikriz dörtlüsü ve la üzerinde yarım-tam seslerle ilerleyen oktatonik dizi sesleri ile uyuşmaktadır.

**Nota 29: 582. ölçüde başlayan Muhtar'ın Aryası'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

Andante sostenuto (♩ = c. 68)

Muhtar

Doğ - ru söy - le - din \_\_\_\_\_ A - şam: "Dur - sun bu ta - kip; ye - ter."

Piyano

*p*

603. ölçüde Sefer Ağa Arietta ile başlar. Do# Zirgüleli Hicaz makam dizi sesleri ile başlayan Arietta'da, Nota 13'te gösterilen ezgi işlenir.

**Nota 30: Sefer Ağa Arietta'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

Sefer Ağa

Andante sostenuto ♩ = 70

Piyano

*p espress.*

(Sesini duyurmaya çalışarak...)

Sef.

ib ra han!

poco muovere

608

*cresc.*

*f*

*dim.*

*p*

767. ölçüde; timpani, viyolonsel ve kontrbas eşliğinde solo viyola için "Intermezzo" başlar. Uvertürün ilk ölçülerinde işittiğimiz minör yedili akoru, İntermezzo'da da görülür. Söz konusu akoru oluşturan sesler ikiye bölünerek biri tam beşli diğeri tam dörtlü

oluşturacak şekilde iki akor elde edilmiş ve bu akorlar yeni bir tartımla viyola partisinde işlenmiştir. İntermezzoda ayrıca daha önce Nota 12’de gösterilen majör yedili akorunun kullanılması da dikkat çekmektedir.

**Nota 31: Solo viyola için "Intermezzo"nun ilk ölçüleri**

767

Timp. *pp* *sola*

Vla. *mf* *liberamente*

Vls.

Kb.

780. ölçüde Hekimoğlu'nun Aryası sol minör tonunda başlar. Arya'nın ilk ölçülerinde, sol pedal sesi üzerinde paralel üçlü akorları işitilmektedir.

**Nota 32: Hekimoğlu'nun Aryası'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

780

Hek. *Grave triste* (♩ = c. 36) in 4 *A* *gam...*

*p*

Hekimoğlu'nun Aryası'nın ikinci yarısında 833. ölçüde (prova no:65) bir *trauermarsch* (cenaze yürüyüşü) uzaklardan duyulurcasına başlar, bir kortej gibi gelir ve geçer (T. Taviş, kişisel iletişim, 13 Mayıs 2021).

4. Antrakt (Karanlık) 863. ölçüde başlar. Muhtar, dehşet içinde dağdan köye inmiştir. Amacı; köylüyü, Hekimoğlu'nun Sefer Ağa'nın katili olduğuna inandırmaktır. Antrakt'ın müzikal eşliğinde, farklı ritmik kombinasyonlardaki üçlemelere sıkça yer verildiği

görlür. Uzun süre duyulmayan üçlemeler, esere tazelik getirmektedir. Re pedal sesi üzerinde işitilen ezgide, re kararlı Karcıgar (si sesi eksik) beşlisi ve re kararlı Hüzam dörtlüsü sesleri art arda işlenmektedir. İlk olarak II. Perdenin 277. ölçüsünde I. trombon partisinde işitilen tema bu kez 864. ölçüde iki trombon tarafından duyurulmaktadır.

**Nota 33. II. Perde 4. Antrakt'ın (Karanlık) ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

The image shows a musical score for the first measures of the interlude in Act II, Scene IV. The score is in 4/4 time and marked 'Andante sostenuto (♩ = c. 72)'. The lyrics are 'Kıl kıl U yü ma yaf Tıp ta me a'. The score includes parts for Soprano, Tenor 1, Tenor 2, Violin, Viola, and Bass. A red arrow points to the first measure of the interlude. The score also includes parts for Horns 3&4, Trumpets 1&2, Trumpet 3, and Trombone 1&2. The Trombone 1&2 part is marked 'f agitato'.

923. ölçüden itibaren, Hekimoğlu'nun Sefer Ağa'yı öldürdüğünü düşünen köylülerin şaşkınlığı, "çatışma teması" (Nota 28) ile yansıtılır ve bu tema 923. ölçüden başlayarak adeta derinlerden su yüzüne çıkar gibi 935. ölçüye kadar gittikçe belirginleşir.

978. ölçüde II. Perde II. Sahne IV. Tablo (Son Feryad) başlar. Son tablunun ilk ölçülerinde, Uvertürün ilk ölçülerindeki tema işlenir.

1022. ölçüde, akor seslerindeki üçlülerinin basamak sesleriyle geciktirilerek işitildiği, ağır tempodaki müzikal eşlik, Sefer Ağa'nın katilini görememesi nedeniyle Hekimoğlu'nun üzüntüsünü dile getirdiği olay akışını betimleyici niteliktedir.



**Nota 34. 1022. ölçüde başlayan müzikal eşlik (piyano redüksiyonu)**

1019  
Nar. Ya lan! Sen de gül sen kim di ba ba nun ca ni ni a lan?  
Hek. mum, e tun den e tun di. Kur şun ar ka dan gel di, gö

85 rit. Adagio assai  $\text{♩} = 60$

1023  
Hek. re me dım. Tü fe ğim hak ki i çin kar şı lak ve re me dım. A ma ar tık kim ol du ğu a şı

poco muovere cresc.

1057’de “Ordunun Dereleri” türküsünün sözlerinin bir kısmı, müzikal akışa uygun olarak yeni bir ezgiyle sunulur. Türkü’nün sözlerinin yeniden ezgilenmesi ve armonilenmesi, cesur bir yaklaşımdır. Çarpıcı armoni bağlanışları ile seyirciyi saran samimi ezginin harmanlanarak bir zirve noktası yakalandığı hususu göz önünde bulundurulduğunda, bu cesur yaklaşımın başarılı olduğu değerlendirilmektedir.

1103-1109. ölçüler arasında “Hekimoğlu Leitmotifi” (Nota 8) ile “Dadyan Efendi Leitmotifi” (Nota 22) aynı müzikal çerçevede sunulmuştur.

1120. ölçüde, Nota 28’de gösterilen “çatışma teması”, müfreze ile İbrahim’in mücadelesini betimler.

1177. ölçüde İbrahim’in tiz si bemol sesi ile “kaç” diye haykırdığı küçük bir tepe noktasının ardından, yaşanacak kötü olayların habercisi niteliğinde, ağır tempoda hüzünlü bir müzikal eşlik başlar. Bu sırada kulisten Esmâ Ana’nın “a” vokali seslendirdiği ezgi duyulur. Bu ezgi, atmosferi daha da güçlendirmektedir. Bu atmosferde Dadyan Efendi ve askerleri ateş etmeye başlarlar. Müzikal eşliğin üzerinde art arda silah sesleri duyulmaya başlanır. Esmâ Ana’nın kulisten seslendirdiği ezgi, köylülerinde katılımıyla hacim kazanır. Etkileyici bu ezgisel çizgi, Hekimoğlu’nun kahramanca ölümüyle

birlikte kendi bedenini terk ederek, insanın/insanların gönüllerinde vücut bulmasının ayini gibidir.

**Nota 35. 1177. ölçüde başlayan tema (piyano redüksiyonu)**

1175  
Esm.  
Hek.  
Kaç! Uzak! Kaç!  
104  
Adagio semplice ♩ = 60  
Eskişem "A vokali ile"  
Dadyan Efendi, askerlerine ateş şemaları için işaret verir.  
Dadyan Efendi ve askerleri ateşe başlar. Olayın-dıkları abımsızca yavaş yavaş duralmaktadırlar.

1200. ölçüde (prova no: 105) çatışma bitmiş, Hekimoğlu ile Alanlı Osman ölmüştür. Sis ve barut dumanı dağılırken ortaya Narin çıkar. Ezgisel eşlik, savaş sonrasında yalnız ölümün ve acının hissedildiği bir dinginliği yansıtırçasına yalın bir örgüyle kurulmuştur. Bu örgüde Narin, babasının katilinin İbrahim değil Muhtar olduğunu söyler.

1213. ölçüde koro yavaş yavaş sahneye gelir ve 1222. ölçüde Narin, "Hekimoğlu Türküsü"nü yalın bir eşlikle, ağıt gibi söylemeye başlar. Eşlikte alto flüt, mi bemol pedal sesi üzerinde, Nota 2'de gösterilen ezgiyi yalın bir örgüyle seslendirmektedir. Türkü ve alto flütün seslendirdiği ezginin uyumu dikkat çekmektedir.

**Nota 36. 1222. ölçüdeki alto flüt partisi**

Alto Flüt (G)  
p semplice

1234. ölçüde koro da Türkü'ye *p* nüansıyla katılır. Müzikal eşlikteki hacim de bazı enstrümanların katılımıyla artırılmıştır. Sahnedeki ve müzikteki atmosfer, Hekimoğlu'nu gönüllerdeki ölümsüzlük yolculuğuna uğurlar niteliktedir.

1246. ölçüde nüansın *f*'ye çıkmasıyla birlikte orkestra çanı da “uğurlama” ya katılır. Atmosfer daha da yoğunlaşır.

1252. ölçüde nüans *ff*'ye çıkar ve müzikte bir tepe noktası oluşur.

1254. ölçünün son vuruşundan itibaren *diminendo* başlar ve müzik, koronun la bemol sesini orkestradan iki ölçü önce bitirmesiyle son bulur. Orkestra, la bemol majör ekseninde sırasıyla İV, V, İV ve I. derece akor seslerini, mi bemol pedal sesi üzerinde söndürerek duyurur. Son ölçüde ise pedal sesi yerini eksene bırakır.

### Nota 37: II. Perdenin son 6 ölçüsü (piyano partisi)

1255  
S  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... ppp  
A  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... ppp  
T  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... ppp  
B  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... ppp  
Perde kapanır.  
morendo  
ppp

## SONUÇ

Koşullar, coğrafya ve zaman değişse de insanın gerçeği ve duyguları değişmemiştir. *Hekimoğlu* operasında altı çizilen temel kavram “insan”dır. İstekleri, korkuları, gücü, güçsüzlüğü, umudu ve acıları ile insan. Bu Türkü’nün insanî içeriğinden etkilenen Bertan Rona, onunla açık bir ilişki kurmuş, onun özünü bir hazine gibi koruyarak, farklı bakış açılarını yansıtacak şekilde libretto biçiminde yeniden yazmıştır.

Campbell’e göre, kahramanın yolculuğunun sonu, kahramanın yüceltilmesi değildir; arayışın temel amacı, bilgelik ve başkalarına hizmet etme gücüdür (Campbell & Moyers, 2007: 13). Bu bağlamda *Hekimoğlu*’nun sonunda da güçlü kötülere karşı, haklı mücadelesi ve onurlu ölümüyle Hekimoğlu, tarihe insanlık için ders alınması gereken bir hikâye bırakmıştır.

*Hekimoğlu*'na müzikal perspektiften bakıldığında dramatik anlatımı betimleyici, olay örgüsü ile uyumlu bir ilişki içerisinde ilerleyen, olay örgüsü ve duyguları destekleyen bir atmosferin gözetildiği görülür.

Armonik düzlemde tonal ama kendine özgü “yeni” bir dilin hâkim olduğu ve bazı akor bağlantılarının ön plana çıktığı görülür. Bu bağlamda uzak ve sempatik akor bağlantıları (do-mi-sol, mi bemol-sol bemol-si bemol vb), esaslı bir armonik tavır olarak karşımıza çıkar (ayrıca bkz. Nota 7 ve 20). Akorlar yer yer işlevsellikleri dışında kullanılabilir.

*Hekimoğlu*'ndaki arylar mercek altına alındığında; bastan baritona, tenordan sopranoya, insan sesinin bütün imkânlarının değerlendirilmiş olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda aryların geniş bir ton yelpazesinde ve geniş bir *registerde* yazıldığı söylenebilir.

Tıpkı tonlar gibi ölçü birimlerinde de dikkat çekici bir çeşitlilik görülmektedir.

Dinleyiciyi çok çabuk sarabilen ezgi çizgisinde ise Nikriz, Neveser, Karcıgar vb. gibi çeşitli makam dizileri, parlak bir armonik örgüyle sunulmaktadır.

*Hekimoğlu*'nda bazı *leitmotiflere* yer verildiği görülür. “Esmâ Ana Leitmotifi” (Nota 6), “*Hekimoğlu* Motifi” (Nota 8), “Sefer Ağa Leitmotifi” (Nota 12) ve “Narin Leitmotifi” (Nota 16) bu konudaki örnekler olarak sıralanabilir.

“*Colle parole*” terimi ile belirtilen pasajların; dramaturjiyi hızlandırması, sahne estetiğini melodrama çevirmesi ve “şan”ı uzun süre takip eden seyirciyi metine yönlendirerek dikkatini yönlendirmesi bakımından oldukça faydalı ve etkili olduğu değerlendirilmektedir.

Son olarak, sanat eserlerinin de insanlar gibi bir kaderi olduğunu göz önünde bulundurulduğunda, bu makale yazarının “*Hekimoğlu*” operasının da kahramanlar gibi ölümsüzlüğe ulaşacağına olan inancını ve temennisini belirtmesinin doğru olacağı değerlendirilmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Campbell, J. ve MOYER, B. (2007). Mitolojinin Gücü (3.Baskı). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Demirel, S. (2017). *Yusuf İle Züleyha* Mesnevilerinde Ayna Sembolünün Kullanımı Üzerine. Kesit Akademi Dergisi, 3 (12), 686-694.
- Güleç, E.S. ve Güleç, İ.Ş. (2017). Operalarımız. İstanbul: Yalın Yayıncılık. 515-528.
- Hacıev, P. (1999). Temel Müzik Teorisi (Birinci Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Homeros. (2008), İlyada (24. Basım). (Çev. A. Erhat ve A. Kadir). İstanbul: Can Yayınları.
- Merkit, H. (2016). Sigmund Freud'da Uygarlığın Temel Dinamikleri ve Birey Üzerindeki Etkisi. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 21, 123-140.
- Okumuş, N.K. (2014). Ezelî Yazgı Algısının Kadim Telakkîleri. Marife, 173-191.
- Rûmî M.C. (2015). Mesnevî-i Ma'nevî (1. Baskı). (Çev. D. Örs ve H. Kırlangıç). İstanbul: Bilnet Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi A.Ş.
- Shakespeare, W. (1998). Bir Yaz Gecesi Rüyası (3. Basım). (Çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taviş T. (2014a). *Hekimoğlu* partiyonu (2017 Edisyonu).
- Taviş, T (2014b). "Hekimoğlu". Samsun Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2014-2015 Sezonu, 41, 23-24.